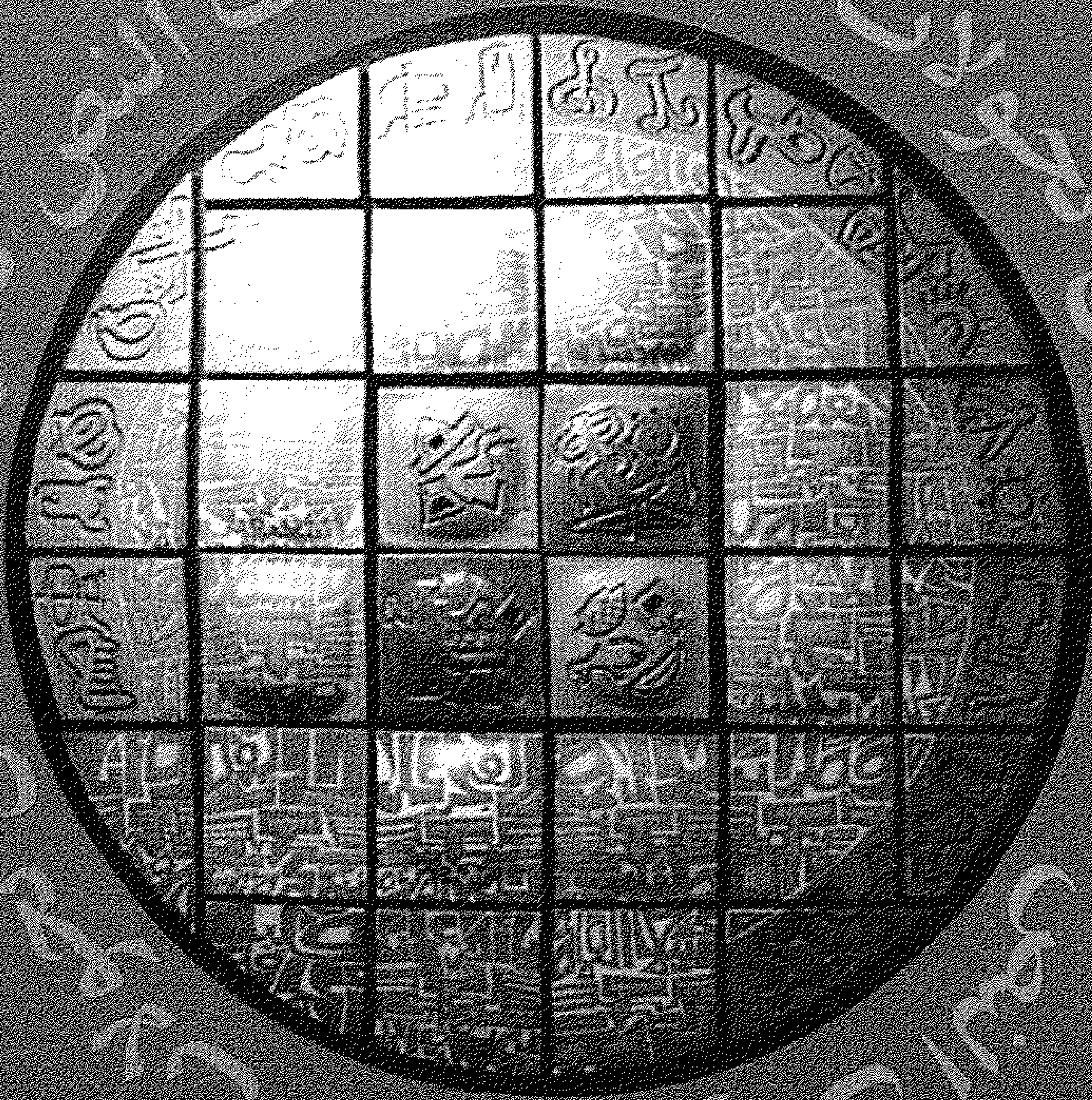
تحولات النص

بحوث ومقالات في النقد الأدبي



تأليف : الدكتور إبراهيم خليل



منشورات وزارة الثقافة

تحوّلات النص

بحوث ومقالات في النقد الأدبي

☆ تحولات النص/ بحوث ومقالات في النقد الأدبي

☆ تأليف : د. ابراهيم خليل

☆ الطبعة: الأولى

☆ سنة الطبع ١٩٩٩

الناشر: وزارة الثقافة

عمان / الأردن

شارع وصفي التل

ص.ب ٦١٤٠

هاتف: ٥٦٩٦٢١٨ ، ٥٦٩٦٥٨٨ ، ٥٦٩٧٦٨٧ ، ٤٦٠٧٣٥٩

فاكس: ٥٦٩٦٥٩٨

منشورات وزارة الثقافة

تحوّلات النص

بحوث ومقالات في النقد الأدبي

تأليف

د . ابراهيم خليل
أستاذ اللغة والأدب العربي المشارك
في الجامعة الأردنية

المملكة الأردنية الهاشمية - عمان

رقم التصنيف : ٨١٠,٠٩

المؤلف أو من هو في حكمه : إبراهيم خليل

عنوان الكتاب : تحولات النص / بحوث ومقالات في النقد الأدبي

الموضوع الرئيسي : ١- الأدب

٢- الادب - نقد

رقم الإيداع : (٢٠٧٠ / ١٢ / ١٩٩٨)

بيانات النشر : عمان : وزارة الثقافة

* تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٢٠٧٠/١٢/١٩٩٨)

* الصف الضوئي والاخراج والطباعة : مطابع البهجة / إربد

* عدد النسخ (١٠٠٠) نسخة .

* تصميم الغلاف : يوسف الصرايرة

محتويات الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

ما من أحد يستطيع أن يماري في سلامة الرأي القائل بأن النقد الأدبي، في العقود القليلة الأخيرة، تطور تطوراً كبيراً، سواء في طريقة النظر في النص، أو في طريقة التحليل والقراءة، ولعلّ أبرز ملامح هذا التطور هو الارتداد نحو تأمل النص الأدبي من الداخل بوصفه نسيجاً لغوياً تتخلله علاقات بنائية وتركيبية تستحق الدراسة.

والقراءة الداخلية للنص -حلت دون شك- محل القراءة الخارجية التي كانت تعتمد اعتمادا على هوامش النص، كالبحث في حياة الكاتب وشخصيته وبيئته، فكان غرض الدراسة الخارجية تشريح الكاتب بدلاً من تشريح النص. أما غرض القراءة الداخلية فهو تشريح النص، إن القول بموت المؤلف -تعبيرا عن الحاجة إلى تشديد العناية بالنص -قول صدر عن واحد من أبرز النقاد المعاصرين الداعين إلى الانطلاق من النص، وتحرير النقد من سيطرة علوم الإنسان. أعني رولان بارط صاحب درجة الصفر في الكتابة، ودرس السميولوجيا، ومتعة النص، ومبادىء علم الأدلة، وكتاب s/z وغيره.

والذين يمثلون تيارات النقد من بنيوية، ومابعد البنيوية، وتفكيكية، وغيرها يجمعون إجماعاً على جعل النص مناط العملية النقدية لاحياة الكاتب، ولا جمهوره، ولا علاقة الأدب بالفنون الأخرى من رسم ونحت وموسيقى. وهذه المقالات والبحوث إن كان ثمة شيء يجمعها فأحر به أن يكون النص، وقراءته قراءة داخلية.

ففي البحث الأول والثاني يجد القارىء صورتين من صور التعامل مع النص، إحداهما يمثلها الناقد الأديب إحسان عباس بصفته رائداً من رواد النقد الأدبي الحديث القائم على تحليل النص أولاً وثانياً، والثاني: هو الناعوري الذي تتفاعل لديه عناصر من إبداع، وعناصر من نقد، فيتجلى الأثر المتبادل لهاتين الفعاليتين في خطابه الأدبي.

وتدور جل مقالات القسم الثاني وبحوثه حول النص لغة وبناء، والدعوة إلى نبذ التقليد، والإفادة من معطيات علم اللسان، فالمقالة الأولى -مثلاً- تدعو إلى وضع النص موضع الاهتمام لدى علماء اللسان وتجاوز الجملة لدراسة البنية الكبرى وهي "النص" وفي المقالة الثانية توضيح وتبسيط لنظرية ياكبسون في"الشعرية" وضرورة الاعتماد على علم اللسان في تحليل اللغة الشعرية، وهي - أي المقالة - تقفنا على أبعاد هذا المنحى اللساني في تناول لغة الشعر.

والبحث الثالث يتناول أثر "النظم" وقواعده في خلخلة المستوى الصوتي للسان، بحيث تشيع في لغة الشعر استعمالات صوتية مغايرة لتلك التي تستعمل في لغة النثر، وبناء عليه فإن المقطع الصوتي، الذي يمكن استخدامه في دراسة أعاريض الشعر، وما يحدث له من "تطويل" و "تقصير" في بعض الأحيان يفسر بعض الملامح الفونولوجية للغة الشعرية. مثل تحويل الصائت القصير إلى صائت طويل . أو إدغام الصامت في صامت آخر. أو زيادة بعض (الفونيمات) في بعض الكلمات لضرورة (النظم) وهكذا.

ويقدّم الباحث في المقالات الأربع التالية نماذج تطبيقية يعمد فيها لتحليل نصوص شعرية معينة. مثل: قصيدة"البحث عن عبدالله البري" لوليد سيف، وأعمال معين بسيسو الشعرية مع متابعة لتطور شيفرة النص. وإعادة النظر في قصيدة السياب المشهورة "أنشودة المطر" في ضوء منهاج النظر الجديد.

ويلتفت المقال السابع إلى منحى آخر من مناحي النظر في النص، وهو موازنة النصوص. ويتخذ من قصيدتين إحداهما للسياب وثانيتهما لعبد الرحيم عمر موضوعاً للتحليل والدراسة.

أما القسم الثالث من الكتاب فيتجه لدراسة النص السردي، وفي هذا الباب يقتصر المؤلف على أربعة نماذج. الأول، ويتناول فيه حكاية "فتاة الكرمل" لمحمد جوهر ملاحظا التشابه التام بين هذه الرواية وبنية الحكاية الشعبية العربية. والثاني هو الشكل في رواية "الذاكرة المستباحة"لمؤنس الرزاز وفيه تحليل بنيوي للسرد والوظائف والمكان ولغة النص. أما النموذج الثالث فجاء مكرساً لتناول روايتي ليلى الأطرش من منظور العلاقة بين المرأة والنص، وأخيراً رواية "غالية" لمفيد نحلة التي تمثل نقلة نوعية في كتاباته.

والطموح الكامن في هذه المجموعة من المقالات والبحوث لا يتعدى إقناع القاريء برؤية النص من نوافذ مختلفة، وكوى عدّة. والاتجاه بقراءة النص من النظر التقليدي القائم على حشو الأذهان بشروح الألفاظ ودلالات التراكيب واستخراج صور البيان، إلى محاورة النص والكشف عن علاقات الترابط والاتساق فيه.

والله أسأل أن يوفقنا لما فيه الخير

د. ابراهيم خليل

الباب الأول
القارئ والنص

إحسان عباس و مقاربة النص

إحسان عباس لا يحسن أن يكون ناقداً تأثرياً، يجد في الانطباع الأول أقوى الانطباعات تأثيراً، وأرسخها، لأن النقد يعتمد -لديه- أول ما يعتمد، على إساءة الظن بالانطباع الأول، وعلى التحرز من تكوين حكم عاجل، وعلى تقليب الأثر الفني في فترات متباعدة، ومعايشته مدة ليست بالقصيرة (١) .

وهذه الفقرة التي جاءت في إحدى مقالاته، تؤكد أن النقد لدى إحسان عباس صناعة كغيرها من الصناعات، تحتاج إلى إدامة النظر في الأثر المنقود وعدم الركون إلى الآراء ، والانطباعات السريعة الطيارة. وناقد كهذا ليس من السهل التعامل مع خطابه النقدي ، تضاف إلى ذلك صعوبة أخرى ، وهي ضخامة الانجاز النقدي واشتماله على الغنى والتنوع الذي أشاعته فيه الآثار المنقودة ، من شعر تقليدي وحديث... إلى نثر قصصي وروائي ... إلى مقدمات لبعض الدواوين الشعرية... إلى تعقيبات على أمسيات وقراءات شعرية، إلى تعاليق على قصائد منشورة في دورية من الدوريات.. إلى كتابة تجمع بين السيرة والنقد الأدبي في مزيج متفرد يحيل القارىء إلى النص كما يحيله إلى السيرة. لذا نجد في تتبع نتاجه النقدي - زمنياً - أمراً يقودنا إلى كثير من الإطالة والإسهاب، وهذا شيء لا يحتمله بحث كهذا يخصص لدراسة جزئية معتدلة الاتساع، وإن كان فيها منفسح للتعمق، وحسبي أن أشير إلى مظاهر التعلق الذي أبداه إحسان عباس تجاه النص الشعري على الخصوص، ملماً ببعض الأداءات الإجرائية التي تشهد بريادته للنقد النصي ريادة حقيقية لا ريادة مفتعلة كالتي نجدها فيمن يحسنون قطف الثمرة ولا يحسنون أن يعرفوا شيئاً عن الشجرة .(٢)

ولعل أقدم دراسة نقدية كتبها إحسان عباس من زاوية العناية بالشكل الفني هي المقالة التي كتبها عن التجديد في شعر نازك الملائكة (١٩٥٢). ففي هذه الدراسة يقارن الناقد بين الشكل الجديد وما تسوده من كتابة خالفت العرف السائد، والشكل القائم على الصنعة والتقليد في الشعر العربي ، مؤكداً أن التجديد شيء يتجاوز التخلص من القافية الموحدة ، والبحر العروضي. [٣] وفي قراءته لنسيب عريضة يتتبع الصراع الذي تقوم عليه سبع قصائد كتبها الشاعر في ظروف نفسية بالغة التعقيد [٤]. ويلوم الناقد فدوى طوقان (١٩٥٤) لكون قصائدها في "وحدي مع الأيام" مفككه. تكرر الأساليب الإستفهامية تكريراً يكون مظهراً مزعجا في النص يقلل من التماسك" والنص محتاج إلى أن "ينساب في هدوء واتزان. وكثرة الأسئلة تدمغ الانفعال بالتعثر" وهذا في رأيه يهجن الشعر ويفسد القصيدة .. وإذا كانت دراسته "لأفاعي الفردوس" تمثل ارتداداً نحو النقد القائم على السيرة، والربط بين المرجع - الذي هو ظروف الشاعر وما تعرض له من معاناة - وما ترد في الدراسة من إشارات وملاحظ على النص [٥]، فإن دراسته للبياتي (١٩٥٤) تمثل انطلاقة جديدة نحو الاقتراب من النص [٦]. وفي هذه الدراسة نلمح تأثر إحسان عباس بمدرسة "النقد الجديد"، وما كتب حول شعراء المدرسة التصويرية imagism مقارناً بين مذهب البياتي في صورته الشعرية ومذهب الشعراء الغربيين . ويعزو هذا الفرق إلى كون البياتي يحاول أن يرد إلى اللفظة العربية حيويتها بعد الذي ران عليها من الثبوت والجمود [٧] .

ونلحظ في دراسته للصورة عند البياتي انهماكاً منظماً في دراسة العلاقات النسيجية داخل النص، فالصورة لدى البياتي تقوم على بعثرة الأجزاء، وبث الخطوط لكي تكون متباعدة ،لاجئاً إلى التكرار من حيث هو عنصر من العناصر الأساسية في بناء الصورة لدى كثير من التصويريين أمثال إيمي لوول، وإليوت وغيره [٨].

وفي الوقت الذي لم يكن فيه أحد من الدارسين يتحدث بكلمة "التناص" تطرق إحسان عباس إلى هذه الظاهرة في شعر البياتي، مذكراً بأن كل نص شعري لا بد أن يكون مشرباً بغيره من النصوص. "فالبياتي" يقيم مع شعر إليوت أقوى الصلات، سواء التقى به مباشرة أو بطرق غير مباشرة. فالمنهج العام في قصيدة إليوت يؤثر في بناء قصيدة البياتي، لاسيما في ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق الذي تزخر به

الأساطير، والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة، حتى تصبح في لبنات منسجمة مع البناء العام. فالاقتباس جزء أساسي من الشكل، وليس عدواناً على أملاك الأخرين. ففي قصيدة "سوق القرية" نجد المارد الجبار في أعماق آسيا يستفيق ..." و "ما حك جلدك مثل ظفرك .." و "أبدا على أشكالها تقع الطيور .." و "لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم .." إلى قصة شهرزاد مع الحكايات ..."سكتت وأدركها الصباح" (٩) .

وهكذا تتحول دراسته للبياتي شيئاً فشيئاً إلى التعمق في دراسة ظاهرة التناص، فالبياتي يتعامل مع "بروميثيوس" و "سيزيف" تعاملاً خاصاً، فالأول يمثل النموذج الذي ضاعت تضحيته، وليس النموذج الثائر الذي حطم القيود (١٠). أما سيزيف فيرمز هو الآخر في قصيدة البياتي إلى الجهد الضائع، والسعي المخفق (١١). أي أن إحسان عباس بدأ دراسة الرموز في شعر البياتي وحاول أن يضع سجلا قياسيا ودلاليا لهذه الرموز، وما فتىء يتناول هذه النصوص بهذه الروح التي تعد القصيدة بناءً مفتوحاً على غيره من النصوص. فها هو ذا يخصص جزءاً كبيراً من الدرس النقدي لتتبع العلاقة بين نص البياتي الشعري والنص الصوفي. ويخلص من تتبعه للرموز والمفردات الصوفية في شعر البياتي إلى القول: "بأن قصائد البياتي تفصح عن باطنية صوفية يتبعها في اختيار رموزه، واستعمالاته، وتطويرها من قصيدة إلى أخرى. فالعنقاء والنار،وغيرهما من رموز تنم على تفاعل البياتي بالنصوص الصوفية أكثر مما تدل على اقتفائه لأثر الرمزيين. وقد انسحبت هذه الطريقة على رموز أخرى مثل المحرقة، والنسر، والباب والجدار (١٢).

وفي أثناء بحثه لمشكلات الشكل الفني في شعر البياتي اضطر إلى تناول الدور الذي تقوم به الشخوص ووظائفها في إطار العلاقات المتشابكة في النص. فالبياتي استخدم توظيف الأشخاص كالمعري، والحلاج، وغيرهما. وقد تعمق إحسان عباس في درس هذه النماذج، وتوصل إلى القول بأن هذه الشخصيات تمثل أقنعة مملوءة بالدلالات التراثية، والرمزية، وهذه البنائية للقصيدة تمثل في نظر الناقد نوعا آخر من أنواع انفتاح النص الشعري على غيره من النصوص، والتفاعل مع المؤثرات العربية والإنسانية، مع تطوير الرموز والنماذج من قصيدة إلى أخرى (١٣).

ويمكن القول: إن بدايات النقد النصي انطلقت من دراسة إحسان عباس للبياتي وسارت في عدد من الخطوط المتوازية. فهاجسه هو العثور على تجريد ما لبنية النص عند البياتي ، فإذا أخذنا دراسته النقدية لقصيدة "محنة أبي العلاء"مثلا وجدناه يستعرض مقاطعها أو دوراتها، واحدة بعد الأخرى، متتبعاً نمو هذه الدورات نمواً عضوياً، تكمل فيه كل دورة الدورة الأخرى التي تليها (١٤).

والنص، كأي بنية، يتألف من مستويات، ففي أحد مستويات القصيدة تبدو وكأنها سيرة ذاتية لأبي العلاء، أما في المستوى الثاني فإن النمو يبدأ من الفكرة، ولهذا يظل عُرَضَةً للتوقف، والسكون، ثم التحرك من جديد، مما أدى إلى أن يكون بناءً مختلاً يكاد يحطم النص تحطيماً كاملاً (١٥). ولا ينفصل عن هذا السياق شَغَفُهُ بدراسة نمو الصورة. وقد ابتدع لذلك وصفا لها فهي إما عريضة -وهي الصورة المكانية القائمة على التداعي، وبعثرة الأجزاء- أو طويلة تقوم على تصوير شخصية ما من الشخصيات تتمثل الصورة بامتدادها (١٦). وهذا في الواقع عدول بالطابع التقليدي لقراءة النص. فبدلاً من أن يقتصر الناقد على القراءة الأفقية الموازية للبناء الخطي للقصيدة نراه ينتقل إلى محور آخر، وهو الانتشار الرأسي للنص... فالصورة الشعرية ذات المساحة تصبح صورة مركبة ذات عمق أيضا.

ومن مستويات النص الدلالية يرتقي إحسان عباس إلى التأمل في البنى الإيقاعية للقصيدة ، وربما كان هذا من الأمور المشتركة التي لا تخلو منها دراسة من دراساته، فهو منذ البدايات يحاول أن يتناول أثر الجرس الصوتي، والوزن في الإيحاء الدلالي للشعر. وقد لاحظ أن تنوع الإيقاع في قصائد البياتي ظاهرة لافتة للانتباه، وأن البياتي يلجأ إلى تسريع الإيقاع بالارتكاز -مثلا- على حرف الواو في حين أن شاعرا آخر كالسياب يميل إلى الإيقاع البطيء، المتراخي (١٧). أما التكرار الذي نجده في شعر البياتي فهو تكرار متمم للنغمة الموسيقية، ومؤثر في دورة اللحن، ويقرب القصيدة من الأغاني الشعبية ذات اللازمة المترددة (١٨) والتعامل مع شعر البياتي ألزم الناقد بالانصراف عن المضمون إلى ملاحظة التشكيل البنائي، وما تنطوي عليه بنية القصيدة من إرساليات يتوسل لها الفنان بالرموز، وهذا يبعث حتماً على تأمل العلاقة بين الألفاظ ومجموعة الإيحاءات التي يتكشف عنها السياق. ولهذا يجتهد في تأويل دلالة الجدار

مثلا،واجتهاده في هذا بعيد عن أي عشوائية أو اعتساف. فهو يقدم الدليل اللغوي، والشاهد الشعري الذي يؤكد سلامة التأويل. وتتحول الدراسة إلى ما يشبه أن يكون معجمًا لرموز البياتي، أو تفكيكا لرموز "الشيفرة"-إذا ساغ التعبير- فالموتى رمز للفقراء و"المستضعفين" و"التافهون" رمز للطغاة ، و"المستبدين".[١٩] ولا يكتفي الدكتور عباس في تأويله بالإحالة على سياق النص ،ولكنه يتتبع كذلك التاريخ الرمزي للكلمة، محيلاً إلى نصوص أخرى من الأدب القديم والحديث، العربي، وغير العربي [٢٠].

وينبغي ألاّ تؤخذ هذه الملاحظات والإشارات على أنها بدوات عفوية ميزت نتاج الناقد في طور من أطواره ، فالبحث يؤكد وجود فكره منهجية كانت وراء كل ما ذكرناه من ملاحظ، وظل الناقد حريصا على إبرازها، وتوكيدها من حين إلى أخر .

فهو في واحد من أبرز مقالاته (١٩٦٠) يؤكد على أن القصيدة تدرس بتأمل نسيجها الداخلي، لا بتأمل الهيكل، أو الموضوع. وأبرز ما يعنيه -في النسيج الداخلي- نموها، وهل هو نمو عضوي ينتج عنه بناء هرمي ، أو نمو تراكمي لا نحس فيه بالنمو، وإنما نحس ببناء فسيفسائي مسطح[٢١]. وهذا لا ينسحب على القصيدة من حيث هي بناء مستقل عن غيره، بل يشمل أيضا التأمل الداخلي لنسيج ديوان مثل ديوان"الأشجار تموت واقفة"لمعين بسيسو، فهو لا يكتفي باتخاذ القصيدة وحدة للتحليل النصي، وإنما يقوم بتحليل الديوان تحليلاً يعتمد على إيجاد الصلة بين أجزائه، ويقدم تفسيراً لرموزه بالإحالة إلى نصوص أخرى تفاعل بها النص، فالنماذج التاريخية: كأبي ذر الغفاري وعمار بن ياسر وابن المقفع: نماذج تتكامل وتتداخل في إطار الديوان، وهو بهذا يكشف عن القاسم المشترك الذي يجعل كراسات معين بسيسو الشعرية تتكامل مع استقلالية كل نص عن الآخر.[٢٢]

ولا يعني هذا الذي نقوله أن الناقد يتطلب دائما من القصائد أو النصوص الشعرية أن تكون مفتوحة بعضها على بعض، وهذا إن تحقق في بعض الدواوين، فهو خليق ألا يتحقق في جل الدواوين. وما من شك في أن قراءة القصيدة قراءة نصية، تأنس -بطبيعتها- إلى الانفراد، وعدم الخوض في التجربة الشعرية الشاملة للشاعر. ولهذا نطمئن إلى ما كتبه إحسان عباس نقداً لبعض القصائد المفردة، ونجد فيها نزعته القائمة على الاستغراق في النص، والتغلغل في عروقه المتشابكة، والغوص فيه إلى

تلمس أدق التفاصيل، ونقرأ نقده لقصيدة "السيد المسيح في عيده" (١٩٦٨) لفدوى طوقان لنجده ينهمك انهماكاً شديداً في تحليل اللغة العفوية البسيطة فيها، في حين أن نقده لقصيدة (عشر قصائد) لأدونيس لا يعدو أن يكون انهماكاً في تحليل "شيفرة" النص: فالنخيل هو الاهتزاز، والحركة والحياة والنجوم هي الضوء، والعينان هما إشراقة الحياة ولألاؤها. وعصف الريح هو حركة الحزن وثورته، والقصبة هي الخواء، والهشاشة، وعدم الصمود في وجه الريح [٢٣].

وعلى هذا النحو تستوقف الناقد كل إشارة، وكل رمز، وكل كلمة، وتجتذب التراكيب بدلالتها الظاهرة والخفية قدرات الناقد على التأمل والتحليل، والتفسير الذي لا يميل أبداً إلى الأخذ بأي إشارات مرجعية خارجية. فالعبرة -فيما يبدو من نقده – تكمن في تحليل "الشيفرة" بالإحالة على سياق النص اللغوي، لا على أي شيء آخر [٢٤].

ولعل هذا من الأسباب التي جعلته في دراسته النقدية للشعر في السودان يعتمد على القراءة الداخلية للشعر لا على التهميش أو التقميش، ويتجاوز النظرة التاريخية للوقوف أمام حقيقتين تتجليان للمتأمل في شعر السودان، وهما "الجزالة"، وقوة "الأسلوب".

والتعامل مع مصطلحات نقدية قديمة مثل (الجزالة) و(الأسلوب اللغوي) يتطلب دراية نقدية خاصة لا تتوفر للكثيرين. فهو يوضح دلالة اللفظ النقدي(جزالة) مبيناً الأشراط التي يجب توفرها في النص من جانبه اللغوي ليكون جزلاً، وعند ذلك يبدأ تلمّس الجزالة في الشعر السوداني. وهذا أيضاً يصدق على الأسلوب، فهاتان كلمتان يكثر دورانهما في الكتابات النقدية، ولكن القلة من النقاد هي التي تستخدمهما بدلالتهما الاصطلاحية الدقيقة. وعلى هذا النحو تتحول (الجزالة) كما يتحول (الأسلوب) إلى أداة لتحليل النص من حيث اللغة،[٢٥] والتدفق الإيقاعي، وخصوصية التراكيب، وعمق الوجدان. والحق أن دراسة النتاج الشعري على أساس جغرافي، أو تاريخي، يعد أمراً معضلا، فأياً ما كانت الأهداف المنشودة من وراء البحث فإن البون فيه بين الدرس النقدي، والتتبع التاريخي، أو المكاني يطغى على ملاحظات الناقد، ويجبره سواءً أشاء ذلك أم أبى- على مراعاة العامل الخارجي: كاللحظة، وجو النص، والموقع، وغير ذلك.

وهذا يظهر في موقفه من الشعر في السودان (١٩٧٠) وكذلك يبدو في موقفه من دراسة حول أدب حزيران سماها: "أصابع حزيران والأدب الثوري" (١٩٧٠)، وتتميز دراسته الأخيرة هذه بالوقوع في شرك التاريخية، فهو لا يجد غضاضة في أن يعدّ الموضوع، وتناول الشاعر له، من أنسب الوسائل التي تعين على معرفة الأدب الصحيح من الأدب الزائف الكاذب [٢٦]. وتأسيساً على ذلك يتخذ من سلامة موقف الشاعر، وانسجامه مع الواقع الموضوعي (نسبة إلى الموضوع) معياراً لصدقه الفنّي، فمعين بسيسو والبياتي اهتزّا بسبب نكسة حزيران (١٩٦٧) لأن موقفهما الموضوعي لمْ يقم على أقدامٍ ثابتة، في حين أن توفيق زياد لم يتأثر بذلك، وظل شعره تعبيراً عن الصمود، قبل الهزيمة وبعدها، لأنه باختصار ظلّ منسجماً مع موضوعه، ومع مواقفه، وواقعه الذي هو واقع الصمود والتحدي [٢٧]. وتتحول الدراسة من التمركز حول النص إلى التمركز في الإيديولوجيا [٢٨]. فالناقد يثني على قول سميح القاسم:

يذكر القارىء أو لا يذكر.
لكنّي -لكي يفهم كل الناس ما قلت- أعيد
نحن في الخامس من شهر حزيرانَ ولدنا من جديد [٢٩].

فثناؤه على هذه الأبيات لا صلة له بالقيم الأدبية والفنية والشعرية، وإنما هو ثناء نابع من رضاه عن استجابة الشاعر الفكرية أو الإيديولوجية للحدث، وهي استجابة قائمة على التحدي لا غير. وهذا خليق أن يتتبع -فيما يقول- في شعر فدوى طوقان ومحمود درويش وغيره. وتناول الناقد للقصص التي تدور حول الحدث نفسه لا تختلف اختلافاً بيناً عن تناوله للشعر. بل إن استغراقه في تتبع الموقف الإيديولوجي جعله يعزو إخفاق بعض القصص أو الروايات إلى أسباب لا علاقة لها بأدبية النص [٣٠]. وسياق الدراسة نفسه حَتّمَ على الناقد أن ينحو فيها هذا المنحى التاريخي، بدليل أنه في الوقت الذي كتب فيه هذه الدراسة كان يضفي اللمسات الأخيرة على كتابه "بدر شاكر السياب" دراسة في حياته وشعره [٣١]. أي أن قراءته لأدب حزيران لا تفصلها عن قراءة السياب مسافة طويلة في عمر الزمن، فالوقت الذي يفصل بين الإنجازين غير كافٍ للتولّد لدى الناقد توجهات جديدة تطبع هذه الدراسة أو تلك بطابع مغاير [٣٢].

من السيرة إلى النص:-

ويقدم لنا الناقد في كتابه "بدر شاكر السياب" نموذجا للنقد القائم على السيرة، إلا أنه أراح نفسه من وعثاء النبش في الوثائق، والمستندات والجري وراء الخبر الكاشف عن سر من أسرار القصائد، ليقدم لنا "محطات" نقدية حول قصائد بأعيانها. وأول قصيدة وقف عندها مثل هذه الوقفة قصيدة "فجرالسلام". ويلوح للقارىء المتتبع لنتاج إحسان عباس أنه في هذه الوقفة يقترب من النص اقتراباً أكبر، ليغدو التأمل في بنائه، وتحليل علاقاته المتشابكة، وما يسودها من التقابل والتناقض، أو الانسجام والتوافق، مربط الفرس في الدرس النقدي. فهو يحدثنا عن "التقابل"و"الجزالة" والانسجام الذي يراوح بين الجانبين. ويقسم النص إلى دورات أربع، في كل دورة منها شقان متقابلان، مع مراعاة التدرج في بناء النص [٣٣].

أي أن اهتمام الناقد ينصرف إلى تأمل الشكل، فالموضوع وحده غَيْرُ كافٍ ليجعل من التجربة الشعرية تجربة "جيدة" [٣٤]. وقد شده الكلام على "التقابل" إلى قصيدة "الأسلحة والأطفال"، فالمبنى أقيم فيها على أساس المقابلة بين دورتين، ويشير المؤلف، في الوقت نفسه، إلى الصورة الشعرية، وإلى قوة ما بين المقاطع والأدوار من ترابط، مع وجود الاختلال، والاضطراب في المبنى. وهذا الاختلال لا ينفي عنها ما تتصف به من جمال ناشىء عن تجاوز الشاعر للشكل السياسي الذي فرض عليه فرضاً من الخارج [٣٥]. وتجتذب اهتمام الناقد فكرة الاستقطاب في القصيدة، جاعلاً منها شكلا من أشكال التحليل البنائي، فبناء القصيدة لدى السياب يقوم دائماً على قطبين يشد كل منهما القصيدة في اتجاه معاكسٍ للآخر، وهذا واضح في قصيدته "السوق القديم" [٣٦]. وقد تقوم القصيدة على قطبين يشدان النص في اتجاه واحد، ومن ذلك قصيدة "غريب على الخليج" وقصيدة "أنشودة المطر" [٣٧] ويؤكد الناقد إخفاق القصائد التي أملتها على الشاعر ظروف سياسية خارجية بحتة، ومن الناحية البنائية فإنّ الروح الدّرامية في شعره جاءت ضعيفة ضعفاً ظاهراً. وقد "أنهك التداعي الحر الذي اتبعه الشّاعر في بعضها نسيج القصيدة كما كان سبباً في اضطراب بنائه الفني" [٣٩].

ويتتبع الناقد ظهور الرموز في شعر السياب. فرمز "المسيح" ظهر أول الأمر في "غريب على الخليج" ثم قوي ظهوره في "مرثية جيكور" وتجلّى على نحو أوضح في

"قافلة الضياع" وبعد هذه القصيدة أصبح المسيح رمزاً مهما دائم الحضور في خيال الشاعر إلى جانب رموز أخرى [٣٩]. ومما هو جدير بالملاحظة أن الناقد لا يتناول كل رمز من رموز السياب منفرداً، فهو على دراية واضحة، مصدرها تأمل آثار الشاعر مجتمعة، بعلاقة كل رمز بالآخر. فالمسيح مثلاً يدعم "بتموز" في غير قصيدة [٤٠].

والحقيقة أن تتبع إحسان عباس للرموز في شعر بدر شاكر السياب أو البياتي وغيرهما يؤكد ميله القوي نحو الاهتمام بلغة القصيدة وبنائها الداخلي، وهذا يقوده – في نهاية المطاف – إلى دراسة النص دراسةً أسلوبية يقتفي فيها بعض الملامح التي تتألف منها خصوصية الشاعر، ويقفنا على كثير من رموز السياب التي يحللها، ويذكر دلالتها الإيجابية. ويشير إلى بناء الجملة في قصيدة السياب في دراسة وصفية يستنتج منها أن السياب يكثر من الجمل الاستطرادية، التي تستطيل فيها الجملة استطالة ملحوظة نتيجة ما يقحمه فيها من جمل الاعتراض التي أدت بكثير من مقاطعه إلى "المعاظلة" بالتعبير النقدي العربي [٤١].

وشيء آخر يهتم به إحسان عباس، وهو تتبع النص في نصوص أخرى؛ فقصيدة "أنشودة المطر" مثلاً نجد جذوراً لها في "غريب على الخليج" وقصيدة "المومس العمياء" نجد أصولها في قصيدة "فجر السلام" [٤٢]. ومثل هذا التتبع – بلا أدنى شك – يؤكد القاعدة القائلة بتفتح النص على غيره من النصوص، وأن النص الشعري هو – في الأصل– نص توالدي تتناسل فيه نصوص أخرى. وفي الاتجاه الآخر –أعني اتجاه الأدب الغربي– يؤكد الناقد وجود جذور لقصيدة "فجر السلام" في قصيدة لإديت سيتويل، وفي قصيدة الأسلحة والأطفال يتجلّى أثر شكسبير ولويس ارغون، بل يقتبس فيها اقتباساً مباشراً من الشاعرة الانجليزية إديت سيتويل [٤٣] وفي قصيدة (النهاية) نلمح بعض الأثر من شعر شوقي [٤٤]. أي أن الناقد إحسان عباس يتتبع في دراسته هذه تفاعل البنية النصية مع غيرها من النصوص، مسلما بانفتاح النص الشعري على غيره.

ومن تحصيل الحاصل أن إحسان عباس في كتابه " بدر شاكر السياب" يضيف إلى براعته في كتابة السيرة الأدبية براعة في التوقف عند النصوص. فهو لا يهمل الاعتماد على النقد الخارجي ، ولكنه –في الوقت نفسه– لا يعتمد عليه اعتمادا كبيرا.

فهو يحاول وضع القارئ في جو النص أولا، ثم يغالي في الكلام -بعد ذلك- على البناء، والبناء المقطعي، و دورات القصيدة، جاعلاً من الشكل المقياس الحاسم في شعرية النص يقول: "فالمبنى لا يجعل من قصيدة المومس العمياء قصيدة متميزة ،أو نموذجا للقصيدة- كما يريدها الشعر الحديث" (٤٥). يقول هذا مع أنه يؤكد بعد ذلك أن الفكرة المحورية في القصيدة فكرة مقبولة لدى فريق كبير من القراء . و"لكن الفكرة لا تمنح القصيدة سوى القوة الموضوعية، ليس غير (٤٦). وقد صرفه الاهتمام بالشكل إلى استقصاء الصور والرموز والمفارقات والأساطير في القصائد (٤٧).

لقد جاءت وقفات إحسان عباس إزاء قصائد مشهورة للسياب بعيدة عن الوقوع في مآزق أهمها الاحساس بالشفقة الذي بعثه موت السياب العاجل في شبابه لدى كثير ممن درسوه، أو الرغبة في الانتقام التي أوجدها في نفوس من نقدوه تقلُّبه في الحياة السياسية (٤٨)، وكون الدراسة لا تتخذ أياً من هذين الأمرين معياراً للحكم على شعره كفيل بطبعها بطابع النزاهة والتجرد، وهما شيئان نفتقدهما في الكثير مما كتب عن السياب.

وما كان بمقدور الناقد أن يتجرد من هذين الأمرين لو أنه يقيم وزناً معيارياً لمعرفته بظروف المؤلف عند دراسة شعره.

على أن للناقد مقالات أخرى يفزع فيها إلى التماس التفسير فيما استقصاه من أخبار عن حياة الشاعر وشعره . فتطور شاعرية إبراهيم طوقان (١٩٧٤) جاء وليد الانسجام بين ثقافته العربية وبعض المؤثرات الغربية، وهذا الربط يتحول في الدراسة إلى دليل يوجه الناقد الذي يسعى لجمع الشواهد الشعرية التي تعمق هذا الانطباع وتؤكده (٤٩) واستناداً إلى مذكرات الشابي الشعرية ورسائله يوضح لنا إحسان عباس (١٩٧٥) الأسس النفسية للحظة الإبداع الشعري.و تستحيل الدراسة إلى بحث يستقصي فيه الإشارات التي تفصح عن الحوافز المباشرة التي كانت وراء كتابة قصائده (٥٠) . بهذه الطريقة ينقلنا الناقد من جو التحليل الداخلي للنص إلى جو التحليل الفرويدي لدوافع الشاعر وحوافزه . أما مذكرات الشابي ورسائله فهي التي تتحول إلى مادة تغني الناقد ، وتسعفه في دراسة النص الشعري ، و حل ألغازه (٥١). ولا بد أن تعزى -في مثل هذه الحال- بعض مظاهر البناء الفني، إلى تلك الدافع (٥٢).

ولا شك في أن إحسان عباس فتن بتجربة كمال ناصر النضالية، و لكنه لم يكن مفتونا بشعره كل الافتتان ، بدليل أنه في قراءته لكمال ناصر (١٩٧٥) يحدثنا عن دوافعه القومية التي جعلته لا يرى المسيحية إلا منصهرة في بوتقة العروبة [٥٣]. ولكن هذا حديث لا علاقة له بأدبية الشعر، والاستقصاءالذي قدمه الناقد للإشارات الواردة في شعر الشاعر يؤكد هذا الاستنتاج، ولكنها - أي الإشارات - لا تقنعنا بأن هذا الاستنتاج فيه إضاءة للشعر، بل بواسطة هذه الإشارات - وهي كثيرة جداً - انحرفت الدراسة لتصبح في نهاية الأمر خطاباً سياسياً يطلب من الشاعر أن يتخذ من فكرة الوحدة سلاحا يفزع به العدو الغاصِب بدلاً من مشاعر الغضب ، والحقد [٥٤] الآني ،وتأتي ملاحظاته على نسيج القصيدة ملاحظات متسرعة ، ففي كلمات قليلة يؤكد الناقد غلبة الخطابية، والتوجه المباشر على شعره، و تميز أكثر قصائده بالاحتفالية، و الجزالة ، وقوة السبك، والوضوح الساطع، والمماحكات الذهنية، المتصلة بما يمس القضية ، والاستسلام للانفعال الطارىء ، دون تحويل الدهشة المفاجئة إلى بعد فكري عميق" [٥٥].

وهذا الاسترسال في الأحكام المقتضبة لم يصرف الناقد عن الإشارة إلى معياره الأساسي في نقد الشعر، وهو الشكل، ففي "قصائد كمال ناصر" لا يوجد أي تجاوب مع التحديث الشكلي . فهو لا يهتم بالرمز ولا بالأسطورة[٥٦].وهذه الإشارة -في نظرنا- تعد إشارة على جانب من القيمة . فالناقد-إذاً- يرى الحداثة الشعرية في الاهتمام بالرمز والأسطورة ، وهما من الأمور الفنية التي يتوسل بها الشاعر لبناء قصيدته بناء جديداً ، أما الفحوى ، فهو -وإن جاء نضاليا وعصريا على المستوى الإيديولوجي- فإنه لا يجعل النص نصًا حديثًا . وفي هذا يبدو إحسان عباس مختلفاً مع كثيرين ممن يرون الحداثة في تناول قضايا العصر ومشكلاته الراهنة ، لا في بنية القصيدة ، ولا في شكلها الفني... وهذا الاستنتاج قد يبدو للقلة منا خارج موضوع البحث ، إلا أنه مع إدامة النظر والتفكير ، يبدو ذا صلة وثيقة بالإشكال المطروح. وهو: هل يقوم النقد على أساس الشكل ؟. أم يقوم على تصور آخر وهو أن التحول الجذري في الشكل يتطلب تحولاً في المضمون، وكلاهما معيار للشعرية ؟.

اتجاهات الشعر العربي المعاصر :

يستحق هذا السؤال أن يكون بداية لوقفة متأنية إزاء كتابه النقدي الأخير "اتجاهات الشعر العربي المعاصر " (١٩٧٨) [٥٧] . وهو الكتاب الذي كان مثار لَغَطٍ لدى عدد من الدارسين ممن أخذوا عليه بعض المآخذ، وسجلوا عليه بعض الملاحظ [٥٨] .

يختلف إحسان عباس عن غيره في أنه تعامل مع الشعر العربي المعاصر بوصفه مدونة إبداعية تحتاج دراستها الداخلية إلى شمولية النظرة ، فهو لا يكتفي باختيار نص لهذا الشاعر، ونص لذلك، ليدرس كل نص دراسة منفردة ، ولكنه يفترض في هذه النصوص أن بعضها يفضي إلى بعضها الآخر . وهو يلح في مقدمة الكتاب وفصوله على ما سبق أن نبه عليه في غير موضع ، وهو "أن المحتوى لا يمنح القصيدة بعدها الشعري ، وإنما في القصيدة عناصر أخري من مثل : الجو الزماني والمكاني والنمو العضوي واستخدام المونولوج الداخلي" [٥٩] وهي عناصر يجب أن تتأمل و تدرس .

يضاف إلى ذلك إلحاحه الشديد على مركزية المفردة : ثم الكلمة السحرية التي تعد مفتاح القصيدة ، وعنوان التحول فيها .وهي في قصيدة نازك الملائكة "الخيط المشدود ... إلى شجرة السرو" لفظة" "ماتت" ... وفي قصيدة " أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب لفظة "مطر" [٦٠] . ويغوص الناقد في معجم البياتي فيقدم ما يشبه الثبت بالألفاظ التي يكثر دورانها في شعره مثل السفر ، والحقائب، والعبث ، والتثاؤب، والضجر، والسأم، والوحل، والطين، واللاجدوى، والجدار، والباب المغلق ، وغير ذلك من ألفاظ تمثل معجما أكثر شمولا هو المعجم الوجودي [٦١]. ويشده شيء كان قد سبق أن تجلّى في دراسته لشعر بدر شاكر السياب، وشعر البياتي، وأعني به البحث عن بنية معينة لقصيدة الشاعر. فثمة قصائد تقوم على البناء المزدوج الذي يسوده عنصر التوازي لدى نازك الملائكة بعكس البناء الذي يقوم على التطابق عند إليوت [٦٢] .

وليس ثمة ما هو أكثر دلالة على التمركز في النص من حرص النقاد المتواصل على إحالة الدرس النقدي إلى سلسلة من الموازنات الدقيقة بين مواقف الشعراء من القضية الواحدة ، أو الأمر الواحد ، والذين يقولون بالتمركز حول النص يقفون في العادة عند نموذج واحد ، ثم يشبعونه تحليلاً وتشريحاً، ولكنهم لا يفعلون هذا عندما

يكون الأمر أمام فيض من النصوص تراكمت في حقبة من الزمن، وانتظمتها مواقف شعرية موحدة.

وهذا الذي برع فيه إحسان عباس من خلال الموازنة بين موقفي السياب ونازك الملائكة من الزمن، وموقفي السياب وخليل حاوي، وموقف أدونيس وموقف المعاصرين من هذا الأمر، فذلك يعني أن ملكة الناقد، وحسه ومتابعته، وثقافته المتنوعة والعميقة، جعلته يتعامل مع النصوص المتميزة لشعراء مختلفين باعتبارها نصاً واحداً. وهو في موقفه هذا يكشف كشفاً غير مباشر عن مدلولات الألفاظ ، وهي مدلولات خاصة في كل قصيدة [٦٣] .

وتتخطى الموازنة عند إحسان عباس قصائد الشعراء إلى الموازنة بين قصائد الشاعر بعينه فعندما يكون الإشكال متعلقا بشيء مما يحتمله النص تفسيراً أو تأويلاً، يحيلنا الناقد على قصائد أخرى للشاعر نفسه مستخدماً هذا التوجه التأويلي.، ففي وقفته عند قصيدة البياتي"المدينة" [٦٤] يحيلنا إلى قصيدة أخرى ثالثة عنوانها "مرثية إلى المدينة التي لم تولد "[٦٥]، و إلى قصيدة أخرى ثالثة عنوانها "حضارة تنهار" [٦٦] وإلى قصيدة رابعة عنوانها "نبوءة المتنبي"[٦٧]. والهدف من هذه الإحالات توكيد ما إستخلصه الناقد من أن القصيدة الأولى "المدينة" تبرز النفور الذي أحس به الشاعر تجاه كل حضارة مملوءة بالعفن بسبب موقفه الإيدولوجي [٦٨] . ويصبح الاستشهاد بمقطع من هذه القصيدة أو تلك عنوانا لانفتاح النصوص الشعرية بعضها على بعض .

وفي موقع ثانٍ يؤكد إحسان عباس هذه الحقيقة ، وهي أن النص الشعري ليس بناءً محكم الإغلاق ، بل هو بناء مفتوح تتسرب من خلاله أهواء نصوص أخرى. وهذا ينسحب على تلك النصوص التي يدعي فيها أصحابها أنها لا تقوم إلا على الابتكار والخلق ... ففي قصيدة لأودونيس يسمح لبعض الصور التراثية أن تتسلل إلى داخله حين يقول : "يا يد الموت أطيلي حبل دربي" وحين يقول: "وقاسيون حارس كالدهر لا ينام" يذكرنا بصورة الجبل عند ابن خفاجة الأندلسي. وحين يقول : "النهار يصرخ بالأغصان والجذور"ترد الصورتان إلى علاقتهما القديمة. وهي يقظة الزمن وصراخ النهار: "ليل يصيح بجانبيه نهار ..." - ويورد، أي أدونيس، بعضاً من الأحاجي والألغاز القديمة ... وشيئاً من شعر سان جون برس، ومن قبله بودلير. وكل مايعنيه

الناقد" أن أشد الشعراء أصالة، وتفرداً،وتوخياً للإبداع والابتكار يحيل إلى موروث، ويقع فيما سماه بارط: التذكر. فالانفراد المطلق أمر يعز على كل إنسان" (٦٩) .

والشيء الذي نستشفه مما سبق هو أن الناقد يتعامل مع النص باعتباره بنية مفتوحة تتسع لكثير من الاحتمالات، ولا يعنيه إن كان هذا منسجماً مع النقد النصي الذي ينادي به اللسانيون أو لا. أما المفردات البارزة في النص فهي "شيفرة" رمزية يأخذ الناقد مهمة ترجمتها ونقلها إلى أفكار أخرى (٧٠). وبشأن الاتساق الداخلي للنص، نراه يكرر فكرة البند القائم على تعدد الأدوار، وهذا شيءكان قد تكلم عليه في قراءته النقدية للبياتي، والسياب، ثم عاد ليكرره في قراءته النقدية للشعر العربي المعاصر (٧١). مما يؤكد أن هذه الفكرة لم تكن وليدة الانطباع الأول العابر وإنما هي فكرة ترقى إلى مستوى الملاحظ المنهجية التي تؤثر في مسيرة الناقد، وعطائه النقدي. وهذا كله لا يعني أن إحسان عباس لا يقيم أي اعتبار للسياق الزمني أو التاريخي الذي يكتنف النص. وإذا كان في قراءته لبدر شاكر السياب قد وظف المعلومات الأساسية لزيادة فهمنا للنص، ومدلولاته، وقيمه الفنية، والجمالية، فإنه في "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"يجد بعض الشعرالذي لا يستطاع تصوره منفصلاً عن الظرف الزمني؛ فقصيدة (لعازر١٩٦٢)وهي لخليل الحاوي، قصيدة جيدة، "غير أن القارىء إذا لم يتذكر أنها كتبت في العام الذي انفصمت فيه عرى الوحدة بين سورية ومصر، فإنه لا يستطيع أن يفهم الكثير من الرموز والإشارات التي وردت فيها"(٧٢).

وبكلمات أوضح: لا يجد الناقد مندوحة عن الأخذ بسياق النص لفهم الكثير من إشاراته ورموزه، أي أن العلاقة بين النص والمرجع علاقة جدلية، فكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به. بيد أنه، وعلى سبيل التحرز، يحذر من أن تتحول الدراسة إلى اتكاء مباشر على الموضوع، رافضاً تناول الشعر على أساس الموضوع أو المذهب ، لأن الشعر أكبر من أن يقولب في منظومة فكرية معينة ، كالوجودية ، أو القومية أو الماركسية. وأشد الأمور خطورة في هذا النوع من الدرس النقدي "هو أن تتحول النصوص إلى وثائق إجتماعية أو عقائدية يحللها الناقد، فهذا أمر محتاج إلى حذر كبير" (٧٣).

نتائج البحث :-

نستخلص مما سبق أن إحسان عباس في نقده للشعر العربي الحديث لم يكن على نسق واحد ، فهو وإن تعامل مع الظروف التي أحاطت بالنص، أو أحاطت بالمؤلف، أو الموضوع ومدى علاقته بالواقع، إلا أنه في الكثير مما كتبه عن البياتي ونازك والسياب وفدوى طوقان وأدونيس والشعر العربي المعاصر، صرف اهتمامه إلى لغة النص، والعلاقات الفنية المتشابكة في نسيجه المعجمي والتركيبي، ووقف عند الأسطورة وأثرها في بناء النص. ونظر بعين الاعتبار إلى تفاعل النصوص بعضها مع بعض، وعمد إلى تحليل الصلة بين أعمال الشاعر الواحد، وأعمال بعض الشعراء المختلفين... واهتم بالنظرة المقارنة التي تحيل النص إلى جذوره الأولى في شعر هذا الشاعر الغربي أو ذاك. وعني كذلك بتفكيك"شيفرة" النص، وتحليل رموزه، وألغازه. وحاول - في غير موضع- تبين البنية الهندسية التجريدية للقصيدة، فأشار للاستقطاب، والبناء المزدوج،والتوازي ، ونبه على أن القصيدة محتاجة إلى الاتساق الداخلي والترابط. وتكلّم في بعض ما نقده من شعر على الخصائص الأسلوبية للشعر، مما يعد عرضاً لجانب مهم من الجوانب التي تغني النظر النقدي الجديد، وتثريه.

ولا شك في أن الصورة -وهي من المقومات الأساسية للشعر- حظيت بالتركيز الشديد في دراسته لغير شاعر، متأثرا في ذلك بطريقة إليوت وغيره من النقاد الغربيين، مثلما عني بالتركيز على مصطلحات نقدية أخرى كالجزالة، وقوة الأسلوب، والخطابية، والرمز والإشارة، والاقتباس من آداب الشعوب الأخرى. ودلالة ذلك أن الناقد لم يتناول ما تناوله من شعر بعيداً عن مبدأ التمركز في النص، فالشكل هو المعيار الحاسم في كثير من نقده وليس الموضوع. وإذا كان الناقد قد خالف هذا المبدأ في قليل مما كتبه فلأن طبيعة الموضوع كانت تجذبه إلى ذلك؛ فتناول الشعر وعلاقته بحرب حزيران، أو تناول الشعر في السودان، أو فلسطين، يقتضي إيلاء العوامل التاريخية أو المكانية أهمية أكبر من طبيعة العمل الأدبي نفسه. وأيا ما كان الأمر فإن الذي نخلص له هو أن إحسان عباس بنقده يمثل البداية الحقيقية للنقد النصي الذي يشيع أمره الآن بعد أن أطلع النقاد على الجديد الذي يفيض به النقد الغربي المعاصر.

---

* نشر البحث في مجلة "دراسات". مج ٢٢ ع ٣ س ١٩٩٥ .

المراجع

١- المرجع السابق نفسه : ص ٥٧ .

٢- يشبه إحسان عباس الأخذ بمدارس النقد الغربي الحديث بقطف الثمرة دون الإلمام بشيء عن الشجرة ، وقد ورد ذلك ببحث له بعنوان "خواطر في النقد العربي القديم والمعاصر".ص ١١ - ١٢ وقد تلطف الناقد بإطلاعي على البحث غير المنشور، على أن البحث كان قد نشر في الجزء الخامس من "محاضرات الموسم الثقافي"للنادي الأدبي بجدة ، انظر = عبد السلام المسدي، مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٩ ص٢٢.

٣- إحسان عباس: من الذي سرق النار ، ص١٨٦ .

٤- المرجع السابق ص١٩٦- ١٩٧.

٥- إحسان عباس، من الذي سرق النار ص١٩٢.

٦- صدر لإحسان عباس كتاب عن البياتي يعد أول كتاب تناول فيه النقد شاعراً عربياً حديثا، وقد أعيد نشر الكتاب في جامع الأعمال النقدية الموسوم بمن الذي سرق النار، وهو المرجع الذي يحيل إليه الباحث.

٧- من الذي سرق النار (مرجع سابق) ص٨٦ .

٨- المرجع السابق نفسه ص٨٨ - ٨٩ ويذكر أن إحسان عباس ترجم كتاب ماثيسن عن ت.س. أليوت "الشاعر الناقد" وقد صدرت الترجمة عن مؤسسة فرانكلين والمكتبة العصرية ، بيروت ١٩٦٥.

٩- من الذي سرق النار ص٩٢.

١٠- المرجع السابق نفسه ص ١١٢ .

١١- المرجع السابق نفسه ص١١٣ .

١٢- المرجع السابق ص١٦٦.

١٣- المرجع السابق ص ١٥٠-١٥١ .

١٤- المرجع السابق ص١٦٣.

١٥- المرجع السابق ص١٦٣.

١٦- المرجع السابق ص ص١٠٢- ١٠٧.

١٧- المرجع السابق ص٩٥.

١٨- المرجع السابق ص١٠٠.

١٩- المرجع السابق ص١١٩.

٢٠- المرجع السابق ص ص١٢٠-١٢١ .

٢١- نشر المقال المذكور ردا على الشاعرة نازك الملائكة في حزيران ١٩٦٠ في الآداب انظر: من الذي سرق النار ص٤٨٣.

٢٢- المرجع السابق ص٢٢٩.

٢٣- المرجع السابق ص ص٤٦٧-٤٦٨.

٢٤- المرجع السابق ص٤٦٩.

٢٥- المرجع السابق ص ص٣٣٠-٣٠٥.

٢٦- المرجع السابق ص٣٤٥.

٢٧- المرجع السابق ص ص٢٤٨-٢٤٩.

٢٨- المرجع السابق ص ٢٥٠.

٢٩- المرجع السابق ص ص٢٥٠-٢٥١.

٣٠- انظر على سبيل المثال تناوله لرواية "عودة الطائر إلى البحر" وقصة "رحماك يا دمشق" في: من الذي سرق النار ص ص ٢٥٦-٢٥٩.

٣١- صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٩، وقد أعادت دار الشروق في عمان طباعته للمرة السادسة (١٩٩٢) وإلى هذه الطبعة يحيل الباحث هنا.

٣٢- ومما هو جدير بالذكر أن الأعمال التي تناولها إحسان عباس في دراسته حول أصابع حزيران والأدب الثوري تشير إلى أنه أنجز هذه الدراسة قبل ظهورها في الآداب عام ١٩٧٠.

٣٣- إحسان عباس: بدر شاكر السياب في حياته وشعره، دار الشروق، عمان. ط٦، ١٩٩٢ ص ص ١١١-١١٣.

٣٤- المرجع السابق ص١١٤.

٣٥- المرجع السابق ص٢٣٨.

٣٦- المرجع السابق ص١٥١.

٣٧- الهامش السابق نفسه.

٣٨- المرجع السابق ص٣٠١.

٣٩- المرجع السابق ص٢٢٥.

٤٠- المرجع السابق ص٢٣٥.

٤١- المرجع السابق ص ص ٢٣٧-٣٠٨.

٤٢- المرجع السابق ص ١٥١.

٤٣- المرجع السابق ص٢٣٨.

٤٤- المرجع السابق ص١٣٩.

٤٥- المرجع السابق ص١٤٥.

٤٦- المرجع السابق ص١٤٧.

٤٧- المرجع السابق ص١٤٨.

٤٨- المرجع السابق ص٣١٠.

٤٩- إحسان عباس : من الذي سرق النار ص ص٢١٨-٢٢٠.

٥٠- المرجع السابق ص٢٢٦.

٥١- انظر = المرجع السابق ص٢٢٨.

٥٢- المرجع السابق ص٢٣١.

٥٣- المرجع السابق ص٢١٠.

٥٤- المرجع السابق ص٢١١.

٥٥- المرجع السابق ص٢١١.

٥٦- المرجع السابق ص٢١٣.

٥٧- صدرت الطبعة الأولى من الكتاب في سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، وأعادت دار الشروق بعمان طبعه ثانية (١٩٩٢) وإلى هذه الطبعة يحيل الباحث.

٥٨- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ص ١٩٧-٢٢٦.

٥٩- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط٢ ،١٩٩٢ ص٣٤ و ص٣٨.

٦٠- المرجع السابق، ص٣٦.

٦١- المرجع السابق، ص٤٦.

٦٢- المرجع السابق، ص٤٤.

٦٣- انظر على سبيل المثال تحليله لموقف نازك من الزمن ص ص ٧٨-٨٠ و موقف أدونيس ص ص٨١-٨٤.

٦٤-ديوان البياتي، دار العودة، بيروت، ٢/٣٣٣.

٦٥- ديوان البياتي : ١/٢٩٩.

٦٦- ديوان البياتي: ١/٥٦٧.

٦٧- ديوان البياتي : ١/٧١٦.

٦٨- إحسان عباس: المرجع السابق ص١٠٦.

٦٩- إحسان عباس : المرجع السابق ص١١٢.

٧٠- المرجع السابق نفسه :ص٥٩.

٧١- انظر مثلا تحليله النصي لقصيدة سميح القاسم "تعالي لنرسم معا قوس قزح" في المرجع نفسه ص ص٥٦-٥٨.

٧٢- المرجع السابق :ص ص٧٠-٧١.

٧٣- المرجع السابق نفسه ص٦٠و ص٦١ وانظر تحليلة لقصيدة الأخضر بن يوسف ومشاغله، للشاعر سعدي يوسف، وهي من ديوان له بهذا العنوان.

الشاعر ناقدا: مَثَلٌ مِنَ النّاعوري

العلاقة بين النقد والإبداع علاقة قديمة، ويقودنا الاستنتاج الطبيعي إلى أن أول كاتب أو شاعر، كتب قصيدة، أو عملاً أدبياً معيناً، زاول بالإضافة إلى خلق الأفكار، وصياغتها، عملية التقويم، والتنقيح. فلا بد أن الشاعر توقف عند هذه الكلمة، أو تلك، متسائلاً إن كانت تعبر عما أراده بدقة، أو إن كانت توجد، فيما تتيحه له البدائل اللغوية، كلمة أخرى أكثر قوة، وأفضل جرساً. ولابد أن يكون قد وقف أمام صورته الشعرية ليسأل نفسه: هل جاءَت هذه الصورة مطابقة تماماً لما يحس به ويشعر؟ وهل هي منسجمة مع بقية صوره في النص ؟ وهل في قصيدته فكرة ، أو صورة سبق ذكرها في قصيدة أخرى ؟ فهو - بكلمة أخرى - يقوم بتقويم عمله قبل أن يلامس حساسية الآخر، وذائقته النقدية، أي أن النقد مثل - على الدوام - الوجه الثاني لعملية الإبداع الفني.

وللفيلسوف الإغريقي أفلاطون موقف آخر من هذه العلاقة ، فهو يعجب في محاورته "إيون" لأن بعض الشعراء لا يجيدون الحديث عن أشعارهم، وتفسيرها، ووصفها، مع أنهم هم الذين يكتبونها ، أو ينظمونها، أو أنهم يلهمون -بكلمة أدق- نظمها، في حين أن أشخاصاً اخرين يتقنون الكلام على أشعار هوميروس، وتفسيرها، والإشادة بها. وتقوده هذه المسألة لتصور من نوع آخر، وهو أن من الناس من يوهبون القدرة على النظم، والخلق، ومنهم من يوهبون القدرة على التفسير، والوصف، والتحليل، وشتان ما بين الأمرين[(1)]!.

على أن تاريخ الأدب يمدنا بالكثير من الحالات التي وهب فيها الشعراء والكتاب القدرة على التحليل والتفسير، ففي الأدب الغربي نجد في (هوارس) وهو شاعر كبير، ناقداً جيداً. وكتابه "فن الشعر" على الرغم من الأثر الواضح فيه لأرسطو إلا

أنه يعبر عن قدرة كبيرة على التنظير [٢].

وفي التراث العربي القديم كان الشعراء ينقدون بعضهم بعضاً. وقد حفظت لنا كتب التراجم والأخبار سيلاً من ملاحظات الفرزدق في شعره، وفي شعراء عصره ، من أمثال : الأخطل وجرير [٣] . كما حفظت لنا تلك الكتب سيلاً من ملاحظات جرير في شعر غيره [٤]. وقيل في أبي تمام –صاحب الحماسة– أنه ذواقة، وهو شاعر في اختياراته كما هو شاعر في شعره [٥]. أي أن انتقاءَه للشعر مبنيّ على حس فنيّ . ويترك أبو تمام وصية نقدية جيدة للبحتري، إلا أن هذه الوصية تضيع، ولا تبقى منها إلا نتف قليلة ، يذكر بعضها ابن أبي الإصبع المصري [٦].

ويؤلف ابن المعتز وهو شاعرٌ كبيرٌ في النقد البلاغي كتابه "البديع" [٧]. وأول كتاب في "طبقات الشعراء المحدثين" [٨] ويقتفي أثره أبو هلال العسكري الذي غلب عليه النقد دون الشعر في كتابه "ديوان المعاني" [٩] وكتابه "الصناعتين" [١٠] وغيره. ويتعصب أبو علاء المعري للشعر الجيد دون الضعيف، فيؤلف في شعر البحتري "عبث الوليد"، وفي شعر المتنبي "معجز أحمد" ويضمن رسالته النثرية "الغفران" مجموعة كبيرة من ملاحظه النقدية في الشعر القديم والمحدث [١١]. وتستمر هذه الظاهرة إلى عصورمتأخرة، فنجد ابن سناء الملك –وهو شاعر أيضاً– يؤلف أول كتاب نظري في صناعة الموشح، وهو كتاب "دار الطراز" [١٢]. أما جغرافيا فتشمل هذه الظاهرة عدداً من الشعراء الأندلسيين الذين عنوا بتحليل الشعر، ووصفه، ونقده، فهذا لسان الدين بن الخطيب يتجاوز التفسير والتحليل، والوصف، إلى التنظير، فيؤلف كتابا في بابه، هو كتاب " السحر والشعر" [١٣].

ويبدو أن العلاقة بين النقد والإبداع تتزايد قوة كلما كان الشاعرصاحب مذهب شعري، ومن النظر السريع إلى تاريخ المذاهب الأدبية، وتطورها، يتضح أنه ما من تيار شعري، أو مذهب أدبي، ظهر إلا وكان بعض رواده المبدعين نقادا. فالثورة على الكلاسيكية في الأدب الغربي تفرز لنا عدداً من الشعراء والنقاد أمثال فيكتور هوجو في فرنسا الذي كتب بيانه النقدي في مقدمة مسرحيته الجريئة (كرومويل) [١٤]. ووردز وورث في إنجلترا يكتب بيانه النقدي في بداية قصائده الموسومة بالحكايات الغنائية Lyrical Ballads [١٥] ومعاصره كورلدج يصوغ نظرية متكاملة حول الخيال الشعري

imagination والتفريق بين الخيال والوهم fancy ، ويكتب كتاباً ضخمًا في تحليل عبقرية شكسبير، وأعماله الشعرية والمسرحية [١٦]. وتظهر مدارس أخرى مثل الواقعية، والطبيعية،فيتناول كتابها أعمالهم، وأعمال نظرائهم ممن يشبهونهم في هذا الأدب، وما من أحد ينكر أن مكسيم غوركي، وهو أحد رواد الواقعية في الأدب، من أكثر هؤلاء الرواد أثرا في النقد الاجتماعي، وتظهر السوريالية، ليكون أندريه بريتون [١٧] هو أول من يكتب في نظرية الأدب الثائر على الواقعية.

ومثلما يرتبط ظهور المذهب الأدبي بانهماك رواده في التنظير النقدي، كذلك يرتبط نشوء الأدب في فترة، أو موقع، بعناية روداه بالنقد، والتقويم، والتفسير. ونستطيع أن نذكر في هذا الصدد كيف أن إحياء الشعر العربي، وبعثه من الجمود، تطلب أن يكون شعراء هذا الاتجاه نقاداً من حين إلى آخر. وهم إن لم يتخصصوا في النقد مثلما تخصصوا في الإبداع إلا أن مساهمتهم كان لها أثرها الطيب في تحقيق ما أرادوا أن يحققوه. فالبارودي يرجع إليه الفضل في وضع أول مختارات شعرية في العصر الحديث [١٨]. وقد انتقى هذه المختارات بناءً على ما هداه إليه ذوقه، وحسه الفني. أما جميل صدقي الزهاوي فقد كتب كثيراً في نقد الشعر، وبحوثه حول القافية معروفة، مشهورة [١٩]. ولخليل مطران وجهة نظر في بناء القصيدة الشعرية، ومقارنتها بالقصيدة في الأدب الغربي [٢٠]. أما الجيل الذي تلا جيل الإحياء من أمثال عبد الرحمن شكري، وإبراهيم المازني، والعقاد، فقد كتبوا، إلى جانب شعرهم، نقدا يندرج في منهج خاص، تأثر فيه أصحابه بالنقد الغربي فدعوا إلى نبذ القديم. وابتكار طرق جديدة في التعبير، وبناء النص، تقوم على مبدأ الوحدة مقابل التفكك، أو التشتت في القصيدة: قصيدة شوقي وحافظ [٢١]. وأياً ما كان الرأي في نقد مدرسة الديوان، فإن الدلالة المتوخاة من هذه الإشارة لا تتغير، وهي أن رواد حركة التجديد في الشعر أحسوا بالحاجة إلى نقد يناصر مذهبهم، ويؤيد طريقتهم في النظم، فمزجوا في أعمالهم الفعالية النقدية بالشعرية.

وينسحب هذا على الجيل الذي أعقب هؤلاء، ففي الأردن عندما انحسرت موجة الأمية التي شهدها العهد العثماني، وإنتشر التعليم، وظهرت الصحف اليومية والأسبوعية، وأنشئت المطابع في بداية عهد الإمارة، بدأ الكتاب، والشعراء يحاولون

شق طريقهم بصعوبة وسط عوامل التثبيط، والإحباط. فكانوا ينشرون أشعارهم في الصحف العربية، ويراسلون كبار الكتاب في القاهرة، وبيروت وبغداد ودمشق [٢٢]. وبمضي الزمن تكون أول تيار اتخذ من صحف الجزيرة، والأردن، وغيرهما، وسائل لنشر ما يكتبون. ويتبلور في الوقت نفسه شعور بالحاجة إلى نقد يقوم بتحليل ما يكتب، والحكم عليه بالجودة، أو الضعف. ويتصدى الأدباء أنفسهم لهذه المهمة، ليثبت بذلك أن مرحلة النشوء، والتكون، تستلزم انعدام التخصص، فيكون الشاعر، أو الكاتب القصصي، أو الباحث ناقداً، والناقد الأدبي قاصاً أو شاعراً.

وعلى هذا النحو نجد الشيخ نديم الملاح [٢٣] – يكتب في نقد الشعر في مجلته "الحكمة" ويحاور الأديب العربي طه حسين في كتابه؛ "الشعر الجاهلي "ونجد رفعت الصليبي– وهو شاعر– يكتب في صحيفة الجزيرة نقداً لأشعار حسني فريز مرة بتوقيع مستعار ، ومرة باسمه الصريح [٢٤]. ونجد عبد المنعم الرفاعي يكتب في الصحيفة ذاتها سلسلة من المقالات، يتناول فيها نماذج من الشعر العربي في أزهى عصوره [٢٥]. ونجد عبد الحليم عباس – وهو كاتب قصة – يتناول، هو الآخر، أعمال كثير من أقرانه الأدباء بالتحليل والنقد اللاذع والساخر [٢٦]. أما حسني فريز – وقد استهدف شعره لدى غير ناقد– فيكتب نقدا يضمّنه كتابه "قصص و نقدات" [٢٧] ويتلفت روكس العزيزي – وهو كاتب متنوّع الاهتمام – إلى هذا النشاط النقدي متناولا الشعر القديم والحديث، بما في ذلك الشعر البدوي [٢٨]. أما عيسى الناعوري (١٩١٨ –١٩٨٥) وهو مدار حديثنا في هذا البحث – فيعد – نموذجاً جيداً للمبدع الذي تتفاعل فيه الموهبة النقدية والشعرية، وتتكاملان تكاملاً جيداً .

وتتلخص سيرة الناعوري الأدبية بكلمات أربع، فهو : شاعر وناقد ، وقاص ومترجم [٢٩]. وقد اهتم مؤلفو "أدبيان من الأردن" بجوانب من الناعوري وأهملوا جانباً منه، هو جانب النقد. فقد صرف الاهتمام إلى دراسة شعره، وما فيه من توجه إلى التجديد بتأثير عنايته بأدب المهجر، والأدب الغربي [٣٠]. وعني بعضهم بدراسة مجموعاته القصصية الخمس [٣١]، وعني آخر بدراسة روايته " ليلة في القطار" [٣١]، وسيرته الذاتية "الشريط الأسود" [٣٢]، واكتفى آخرون بتناول كتبه المنشورة تناولاً سريعاً من غير أن يلحظوا ما في هذه الكتب من ترسيخ لتراثه النقدي ، وأشاروا إلى كتابه "الشريط الأسود"، وما يلقيه من الضوء على مؤلفاته، ومسيرته في مجلة "القلم

الجديد" التي أصدرها عام ١٩٥٢ وتوقفت بعد سنة [٣٣]. ومثل هذا التناول لجوانب مهمة من تراث الناعوري، لا ينفي أنه ناقد بالإضافة إلى كونه شاعراً وقاصاً ومترجماً.

نحن نعرف أن الناعوري بدأ حياته شاعراً. فأول كتاب صدر له هو مجموعة "أنا شيدي" (حلب ، ١٩٥٥) ونشر بعض قصائده قبل هذا التاريخ بوقت طويل [٣٤]. أما كتبه الأدبية الأخرى وفي مقدمتها كتابه عن إيليا أبو ماضي. وأدب المهجر ، وإلياس فرحات ، فقد صدرت بعد ذلك. فهل يمكن القول إن الشعر هو الذي وجه الناعوري إلى النقد الأدبي، أي أنه بدلأمن أن ينظم الشعر أخذ في البحث عن الشعر الجيد فيما يكتبه الآخرون، فيطيل النظرفي هذا الشعر، ويكتب الدراسة بعد الأخرى في سعيه الدؤوب ليقول لنا ما هو الشعر الجيد، وكيف ينبغي أن يقرأ. أو يفسر، أو ينقد ؟ أم أن للقضية وجها آخر يمكننا معه أن نقول : إن حاجة الناعوري لتطوير شعره . وتجديده، دفعت به إلى العناية بالشعر الجيد، فتجلت هذه العناية في هيامه المتواصل بشعر المهجر، ونماذجه الرفيعة، فصرفه هذا العشق عن الاشتغال بشعره إلى أن أصبح راهباً يتبتل في محراب المهجريين ؟. وهل أدى هذا التبتل المتواصل إلى أن تحول شعر الناعوري إلى صورة أخرى جديدة من صور التأثر بهذا الشاعر أو ذاك ؟ من الصعب أن نجيب عن هذه الأسئلة دون دراسة معمقة ودقيقة لنقده ، والإجابة عن السؤال الذي يستبطن هذه الدراسة ، وهو: من الذي قاد الناعوري فيما كتب: أهو الناقد الذي أثر في شعره، أم هو الشاعر الذي أثر في نقده أو بتعبير آخر: من هو الذي كان له القدح المعلى في أدب الناعوري، أهو الشاعر أم الناقد؟ فإذا استطعنا أن نجيب عن هذا السؤال، في هذه الدراسة، نكون قد قدمنا صورة من صور التكامل بين الفعالية النقدية، والإبداعية، لدى أديب واحد هو الناعوري. تعود علاقة الناعوري بالشعر المهجري إلى بدايات عام (١٩٤٦) [٣٥] وقد بدأت هذه الصلة عن طريق الرسائل التي حملت إليه حتى عام ١٩٤٨ نحو مئة ديوان من الشعر المهجري. وكتب سلسلة من المقالات حول ذلك الشعر نشربعضها في الدوريات العربية، وأذيع قسم منها في إذاعات الأقطار العربيةالمختلفة وفي عام (١٩٥٠) وضع أول كتاب له حول الأدب العربي ضمنه فصولا عن جبران ، وميخائيل نعيمة ، والريحاني. وأصدر أول كتاب له عن إيليا أبي ماضي اقتصر فيه على دراسة شعره وحده. وهو الكتاب نفسه الذي أعيد طبعه عام ١٩٥٥ في بيروت

لمناسبة رحيل الشاعر [٣٦]. وأصدر في عام ١٩٥٥ كتاباً ثانياً عن الشاعر المهجري إلياس فرحات تناول فيه حياته، وشعره، معتمدًا في دراسته على دواوين الشاعر المطبوعة، ومذكراته التي ظل يحتفظ بها إلى جانب رسائله التي تزيد على مئة رسالة [٣٧]. وفي مطلع شهر آب / أغسطس ١٩٥٣ خصص الناعوري عدداً من مجلته " القلم الجديد" للأدب المهجري ضم مقالات، ودراسات استغرقت اثنين وسبعين صفحة من العدد، وأسهم فيها عدد من الباحثين، منهم فهد إبراهيم، ونظير زيتون.

أما كتاب "أدب المهجر" فقد ألفه وأعده للطبع عام (١٩٥٢) [٣٨] ولم يكن حتى ذلك الحين قد صدر أي كتاب يتناول الأدب المهجري تناولاً شاملاً . وكل ما عرف عن الأدب المهجري في ذلك الوقت لا يتعدى أربعة كتب أولها حول جبران خليل جبران ، وهو كتاب حياة جبران، وكتابان عن فوزي المعلوف، وكتاب عن إيليا أبي ماضي لنجدة فتحي صفوة، وما كتبه فيلكس فارس في كتابه "رسالة المهجر" عن ميخائيل نعيمة، وجبران، وما ضمنه أنيس المقدسي لكتابه "الاتجاهات الأدبية في العالم العربي" عن أدباء المهجر. وفيما كان كتاب عيسى الناعوري ينتظر الطبع ، توالى صدور المؤلفات التي تختص بأدب المهجر. وصدرت بين عامي ١٩٥٥ و ١٩٥٩ وهو العام الذي ظهر فيه كتابه مطبوعا في مصر، سبعة مؤلفات، وهي: " الشعر العربي في المهجر الأمريكي" لوديع ديب (١٩٥٥). و"الشعر العربي في المهجر" لمحمد عبد الغني حسن (١٩٥٥). وشعراء الرابطة القلمية" لنادرة السراج (١٩٥٥) . و"أدبنا و أدباؤنا في المهاجر الأمريكية" لجورج صيدح (١٩٥٦). و"الناطقون بالضاد في أمريكا الجنوبية"للبدوي الملثم (١٩٦٠). و"التجديد في شعر المهجر " لمحمد مصطفى هدارة (١٩٥٧) و"الشعر العربي في المهجر" لمحمد يوسف نجم وإحسان عباس (١٩٥٧) وهكذا وقفت مصاعب النشر دون ظهور كتاب عيسي الناعوري في موعده وهو عام (١٩٥٢) ليحرم بذلك فضل السبق الذي كان يرجوه، ويعول عليه، من تصديه لهذا الموضوع البكر [٣٩]. وقد مزج الناعوري في كتابه هذا بين نظرتي المؤرخ والناقد إلى الأدب المهجري، فسعى إلى رصد الظاهرة، من بدايتها، متتبعاً تطورها، وما طرأ عليه من عوامل مؤثرة، كان لها دورها الإيجابي في بلورة الكثير من مفاهيم الشعر المهجري، ولغته، وأسلوبه، مثلما سعى لإبراز العناصر الأسلوبية والجمالية ، التي يمتاز بها الشعر المهجري عن غيره، وكذلك تحديد الخواص الدلالية التي ينفرد بها هذا الشعر عن سواه. فاستوت

ملاحظاته عن الشعر المهجري في اتجاهين، أحدهما يرصد الشكل، والآخر يرصد الفحوى. وقد أوضح ذلك كله في فصل وَسَمَهُ بالعناصر البارزة في الأدب المهجري [٤٠].

وأول ما يلمحه الباحث من مظاهر الافتتان لدى الناعوري بشعر المهجر إعجابه بنزعة التجديد والإبداع التي تمثلت في نبذ القديم، والتحرر من قيوده، فإذا كان الشاعر العربي -حتى ذلك الحين- يطمع في تقليد الموروث، ومحاكاته، والوصول إلى ذراه في المعاني والألفاظ، فقد وجد الناعوري في شعر المهجر، ولا سيما شعر جبران، ونعيمة، وأبي ماضي، رغبة في الانعتاق من تلك القوالب الجامدة [٤١]. ويكرر الناعوري في كلامه على الشعر المهجري كلمات:خلق، تجديد . ابتكار " [٤٢]. فالشاعر المهجري، في رأيه، يريد للغته أن تكون معبرة عن شخصيته هو، لا عن شخصية الشاعر القديم، و يريد لفنه أن يكون معبراً عن ذاته لا عن ذات أخرى ، فهو يغترف من داخله، لا مما يحفظه أو يستظهره ، وهذه -في رأيه- سمة الشعر الذي يعبر ولا يكرر، يبدع ولا يحتذي أو يتأثر [٤٣]. وقد نتج عن هذه الظاهرة في أدب المهجريين تميز كل أديب منهم بأسلوب خاص. فقيل الأسلوب الجبراني، دلالة على ما في أسلوبه من خصوصية خيالية، وعاطفية، تتجلى في إنشائه النثري والشعري [٤٤].

ومن مظاهر الأسلوب الشخصي في أدب المهجريين البساطة، والرقة الغنائية [٤٥] . أما البساطة فتقود المؤلف -ثانية- إلى الحديث عن الابتكار والتجديد، ونبذ التقليد ظهرياً. فشعراء المهجر وناثروه، على السواء، تحرروا من المعجم الاتباعي، واستخدام الكلمة المألوفة، والمتداولة، عوضاً عن الكلمة المهجورة. وبذلك أصبح شعرهم أيسر منالا، وأوفى بالغرض [٤٦].

وذلك أن الشاعر يصرف اهتمامه إلى أحاسيسه، وعواطفه، والتعبير عنها تعبيراً يفيض بالسحر، والنشوة الغامرة، أكثر من أن ينصرف إلى بعث الحياة في الألفاظ ، أو القوالب الأدبية التي تتجلى أمثلتها الرائعة في شعر العباسيين ،أو في الشعر الجاهلي، أو الإسلامي، أو الأندلسي. ومن هنا قوبل هذا الشعر -في نظر الناعوري - بالارتياح، والإعجاب الذي لم يجده شعر المجددين في مصر، والشام،ولبنان ، لا لشيء إلا لما فيه من البساطة، والرقة، والغنائية العذبة المتمثلة في أوزان خفيفة، تكفل للقصيدة حلاوة

الموسيقى، وروعة الإيقاع، وانسجام القوافي ، بعيداً عن كل استكراه، أو تعسف.

ومظهر آخر فتن به الناعوري أي افتتان ، وهو النزعة الوصفية التصويرية في أدب المهجر، ولا سيما الشعر. ومع تقديره لكثير من المظاهر للوصف التصويري في الشعر العربي، إلا أنه رأى في الشعر المهجري حرصاً أقوى على التصوير الذي يعتمد على المزج بين الخيال المجنح، والعاطفة القوية المشبوبة، والانطلاقة المتحررة في توظيف الأدوات المستمدة من الطبيعة المرتبطة بالجمال، والفن (٤٧). وإذا كان التصوير مظهراً كمالياً في الآداب العربية، وقد يستغني عنه المبدع، أولا يستغني، إلا أنه في الأدب المهجري إحدى مزاياه التي طبعت فيه خصوصيتها الجمالية، وهذا أمر يستوي فيه الشعر والنثر (٤٨). فهو يجد في نثرجبران شاعرية تصويرية، قد لا توجد في شعر غيره، وينسحب هذا أيضاً على نثر الريحاني وفوزي المعلوف وغيره (٤٩).

وينوه الناعوري بقدرة الشاعر المهجري على صياغة أفكاره في مضامين جديدة.

وفي مقدمة ذلك حنين الشاعر المهجري إلى الوطن، وهذا شيء عام نجده في شعر المهجر وغيره، غير أن الناعوري يرى في الغربة أداة شحذت هذا الاتجاه، وجعلت حنين المهجريين إلى الوطن أدعى إلى الصدق، والقوة التي تدخل الدهشة إلى نفس القارىء (٥٠).

وقد أضفى الشاعر المهجري على موضوع الحنين إلى الوطن صبغة شرقية انطلقت بأفكاره الأساسية من الخاص إلى العام، فاصطبغ شعرهم – بسبب ذلك – بصبغة حضارية أعطته نكهة خاصة، وطعماً متميزاً. وبعد أن يستعرض الناعوري مجموعة من الأمثلة النثرية، والشعرية، لجبران، وأبي ماضي، وميخائيل نعيمة، ورشيد أيوب، ونسيب عريضة، ومسعود سماحة، ونعمة قازان، وفوزي المعلوف، وغيرهم.. يتساءل عن الحرقة التي تشب في هذا الشعر، فتصهر آلام الغربة والحنين، بالنقمة على الظلم، والاستعمار الذي كان يعانيه الشرق حتى ذلك الحين (٥١). ولولا نزعة هذا الشعر الفلسفية، والتأملية، لما كان بالإمكان أن يختصر كل هذه الهموم، والأحزان، في مضمون واحد متداخل الأحاسيس ، والأوجاع. فالتأملية –وهي نزعة يجدها الناعوري متجلية في شعر المهجر– ترتقي بمضمون هذا الشعر من المحدود إلى المطلق ، فهم يمزجون في القصيدة أوجاع الشاعر نفسه بمشكلات الانسان في كل مكان وليس من

دليل على هذا أوضح من "طلاسم" إيليا أبي ماضي (٥٢) و"أرواح" نسيب عريضة الحائرة (٥٣) .

وتلتقي النزعة التأملية في شعر المهجر بالنزعة الإنسانية humanism . فعلاوة على ما في شعر المهجر من حب للكون، بما ينطوي عليه من مخلوقات، فقد تطلع الشعراء إلى الزمن الذي يصبح فيه هذا الكون وطناً حراً لكل الناس، يجد فيه كل فرد من البشر فرصته الكاملة للتمتع بحقوقه من حيث هو إنسان ، لا فرق في ذلك بين جنس وجنس، أو لون ولون، أو دين ودين. وهذه النظرة ، التي كانت الحلم الكبير للفلاسفة من أقدم العصور ، أصبحت -في رأي الناعوري - الهاجس الذي يحرك الشاعر المهجري في شعره.

فشعراء المهجر أشاعوا في الأدب العربي كلمات جديدة ، مثل: "يا أخي"و "يا رفيقي" وهذا في رأيه نداء يلمس شغاف القلب، ويحيله إلى شعلة من المحبة، والحنان، ويفعل فيه فعل السحر. ولم يعرف الأدب العربي في ماضيه الطويل -قبل ظهور المدرسة المهجرية - مثل هذا النداء العاطفي الإنساني، الذي يشعر كل إنسان في هذه الأرض بأنه أخٌ حبيبٌ للشاعر في أسرة الإنسانية الكبرى (٥٤)، والأمثلة على هذا في شعر المهجر كثيرة (٥٥).

وغير بعيد عن هذا ما تطرق إليه الناعوري من أن البحث الموضوعي في الشعر المهجري لا بد أن يقف عند مظهر آخر، وهو التحرر الديني، أو لنقل - بتعبير آخر - التسامح الديني، "فالمهجريون نشروا في شعرهم معاني التسامح، والتسامي في الدين، وجعلوا في ذلك نصيباً كبيراً في أدبهم، شعره ونثره" (٥٦) . ومن هؤلاء جبران الذي سعى إلى تنقية الدين من الشعبذة، واستلهم شخصية "النبي" في أدبه بكتاب وضعه في مصافي الأدباء المشهورين (٥٧). وإيليا أبو ماضي الذي يدعو إلى إلغاء الفروق المذهبية بين الناس، وإلى التسامح، والتسامي في العقائد والأديان (٥٨) . وهذا شيء نجده في أدب المهجر الشمالي، والجنوبي على السواء (٥٩).

والمواقف التي شدت الناعوري، واجتذبته إلى الشعر المهجري، كثيرة جداً، ونجدها مبثوثة في كتبه الأخرى، غير أنها لا تند في الغالب الأعم عما ذكرناه.

ففي كتابه "إيليا أبو ماضي رسول الشعر العربي الحديث" [٦٠]. يكرر في شيء من الإيجاز، والتلخيص، ما ذكرناه عن العناصر البارزة في الأدب المهجري، مع قصرها في هذا الكتاب على شعر إيليا أبو ماضي. ففي الفصل الثالث يشير إلى تعمق النزعة الإنسانية في شعره، وإلى مظاهر إنسانيته التي تتجلى في نزعته الإنسانية إلى الحرية [٦١]. وبسبب نزعته الإنسانية المتحررة رفض كل اشكال التسلط، والقهر، و التمييز الطبقي، أو العرقي، وقصيدة "الطين" شاهد على ذلك [٦٢]. وتشمل إنسانية أبي ماضي كل حي على وجه الأرض، بما في ذلك الحيوان، والزهر، وقصيدته عن "الباقة السجينة" خير برهان على هذا الموقف الإنساني [٦٣]. وهو شاعر الحياة، والطبيعة، والحب، والأمثلة التي تدل على اغتباطه بالطبيعة، كثيرة متكررة في شعره [٦٤]. أما الحنين إلى الوطن فشيء يتغلغل في شعر أبي ماضي، كما يتغلغل في شعر غيره من أبناء المهجر [٦٥]. ويتناول كذلك النزعة التأملية في شعر الرجل من خلال دراسة المطولات، مثل: " الطلاسم"و "الحكاية الأزلية"، وغيرها من نثار متفرق يلتقط من دواوينه.

وفي كتابه "إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر" [٦٦]. يشيد بالشاعر اعتماداً على العناصر البارزة نفسها في شعر المهجريين، فهولا يرى فيه إلا صدق الإحساس، والإنسانية والتسامي على اتباع المذاهب والأديان، والأحزاب، وتغليب الرابطة القومية والإنسانية على غيرها من الروابط[٦٧]. أما بقية فصول الكتاب ، فأكثرها يتناول جانباً من حياة الشاعر، أو أمثلة يستخرج منها النقاد صحة حكمه على شعره، أو تتناول علاقة الشاعر بوطنه، أو بفلسطين.

ويكرر مثل هذه الآراء في كتيّبه "نظرة إجمالية في الأدب المهجري" [٦٨] ولا غرو في أن يكرر آراءه في هذا الكتاب، فهو فيما ينص على ذلك في أول هذا الكتاب "خلاصة وافية لخصائص الأدب المهجري، ومميزاته، وأبرز أعلامه في مختلف مراحله". وهو لا يتعدي أن يكون محاضرة استل مادتها من كتابه السالف الذكر (أدب المهجر) مع شيء من الاختصار الذي يسهل على الدارسين في تونس، وسورية، والأردن الإلمام بالأدب المهجري، وطابعه الخاص، دون أن يتجشموا عناء قراءة كتابه الكبير [٦٩]. وللتدليل على ذلك يكفي أن نقول إن ما تحدث عنه الناعوري في كتابه "أدب المهجر" تحت عنوان "العناصر البارزة في الأدب المهجري" في نيف وستين صفحة [٧٠]، أجمله

في هذا الكتيب في صفحتين اثنتين (٧١)، مع المحافظة على النقاط الأساسية، وهي: التحرر من القديم، والطابع الشخصي، والحنين إلى الوطن، والتأمل، والنزعة الإنسانية، وبراعة الوصف، والتصوير...إلخ وقد أعاد المؤلف الناعوري نشر المادة إياها في كتاب أسماه "مهجريات" (٧٢). وتناول في بقية فصول الكتاب بعض القضايا المتعلقة بجبران، وميخائيل نعيمة وما كتبه عنهما مؤلفون من أمثال: بربارة يونغ، وإحسان عباس، مع إضافة قراءة جديدة لشعر إلياس فرحات (٧٣). وقد شده في شعره هذه المرة ما فيه من الحس القومي المتين ، والتعالي على التفرقة الدينية في بلاده، وما يشيع فيه من خفة الروح، والصلة المتينة بين حياته الشخصية وشعره (٧٤). وعني الناعوري في هذا الكتاب بدراسة أحد الأعمال الأدبية لشكر الله الجر؛ وهو مطولة (قرطاجة) ومطولة (لاييس الكورنتية) أما دراسته لديوان شكر الله الجر "أغاني الليل" فتذكرنا بما ذكره من مظاهر تشجع القارىء على الإعجاب بشعر المهجر، وفي مقدمة ذلك الاشتعال بالحنين الوطني (٧٥) والنزعة التأملية الفلسفية التي تجعله يقارنه ببودلير حينا ، وبعمر الخيام حينا آخر (٧٦)، فضلاً عن الصياغة الرقيقة التي تضمن للقصيدة خفة الوزن، وعذوبة الجرس الموسيقي (٧٧) كما تناول في دراسة أخرى في الكتاب "الحب والشيب في شعر إيليا أبو ماضي" (٧٨). والحقيقة أن هذا الكتاب لا يضيف جديداً إلى ما يمكن وصفه بالموقف النقدي من شعر المهجر، وإن كان يضيف دراسات، ومواقف بحثية من بعض الشعراء الذين تناولهم في السابق .

ويكتب الناعوري مقالة عن كتاب "جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث" لعبد العزيز الدسوقي (١٩٨٠) (٧٩). فيوضح لنا في هذا المقال رأيه في التجديد الشعري. فعلى الرغم من إجماع الأدباء على أن شعراء مدرسة الديوان كانوا روادا لحركة التجديد في الشعر، إلا أنهم في نظره أبعد ما يكونون عن الشعر والتجديد، وشعرهم لا توجد فيه نفحة واحدة تجديدية، لا في العبارة، ولا في اللفظ، ولا في الصورة، ولا في الخيال، وليس في شعرهم روح جديدة، ولا معانٍ جديدة، وهو - بالتحديد - لا يرى في شعرهم مما يقدم شيئاً لإنسانية الشعر التي هي عنصر مهم من عناصر التجديد فيه (٨٠). ولعل هذا هو السبب الذي جعل هذه المدرسة تنتهي بسرعة دون أن تخلف أثراً مذكوراً في الشعر العربي (٨١). مع أن جماعة(أبولو) تركت أثراً فيمن جاؤوا بعدها

من شعراء إلا أنها لم تكن أحسن حالاً من مدرسة الديوان، فشعراؤها تقليديون غير مجددين، وإنما الذي مكنها من أن تترك أثراً واضحاً في الشعر هو طول الفترة التي عاشتها (١٩٣٢- ١٩٤٥) (٨٢). ويتجلى تعصب الناعوري في هذا المثال من خلال دفاعه عن شعر المهجر، وإصراره على رفض أي أثر لمدرسة الديوان في الشعر المهجري، فالدسوقي في كتابه قطع بأن المهجريين تأثروا بمدرسة الديوان، ورأى الناعوري في رأيه هذا انتقاصاً كبيراً من مكانة الشعر المهجري، مرده ضيق الاطلاع على أدب المهجر وشعره. ويتوسع في الدفاع عن مدرسة المهجر، ونظرتها إلى تجديد الشعر، فالتجديد - هنا - غير نابع من العناصر التي دعت إليها مدرسة الديوان، أو جماعة (أبولو) بل هو نابع من إطلاق الشعر في براري الإبداع الموحشة، دونما حدود ، لكي ينتج، ويبتكر، في جوٍ حرٍ، بعيد عن التَّعصب، والتزمت اللذين يقتلان الإبداع كله (٨٣). ومن دلائل استقلال شعر المهجر عن جماعة الديوان، وجماعة أبولو، أن بعض شعراء هاتين الجماعتين، كأبي القاسم الشابي، تأثر بالشعر المهجري (٨٤). وشعر المهجر، لاسيما الرابطة القلمية، أسبق في ظهوره من شعر مدرسة الديوان، فكيف يقال: إن المتقدم تأثر بالمتأخر (٨٥). أما جماعة (أبولو) فإن ظهورها بدأ عام ١٩٣٢، وقبل هذه السنة كان قد توفي جبران، وعاد ميخائيل نعيمة إلى لبنان، فكيف يصدق أن يتأثر هؤلاء، ومن عاصرهم من المهجريين، بجماعة (أبولو) ؟ (٨٦). ومع أن آراء الناعوري في هذه المواقف محتاجة إلى الكثير من التحليل، والمناقشة، كالرأي الذي يزعم أن المعاصر لا يتأثر بمن يعاصره ، فهذا زَعْمٌ لا يقبل على علاّته ، ألا أن لهذا الأمر موضعاً ثانياً يحاور فيه ولكننا نكتفي باجتزاء رأيه بالتجديد للشعر المهجري، لما فيه من التكرارالذي يؤكد فيه ما سبق أن وكَد عليه في كتابه "أدب المهجر " يقول، ملخصا رأيه في طبيعة التجديد المهجري ما يلي:

" أما أدب المهجر فمن المؤكد أن عناصر التجديد فيه: في اللغة، والتعبير، والروح، والمعاني، والأخيلة، والصور، وعلى الأخص -هكذا- إنسانية الأدب الواضحة البارزة في أدب جبران، وأبي ماضي، ونعيمة، وعريضة، فبماذا تتميز من كل ذلك حركة (أبولو) أو حركة الديوان ؟" (٨٧). والغرض من اقتباسنا لهذه الكلمات هو توضيح ما لدى الناعوري من هيام بالشعر المهجري، وما فيه من نزعة التحرر الوجداني والحسي

والخيـالي، والانطلاق في آفـاق الإنسـانيـة الرحبـة، من حيث هي مـفـهـوم فكري ونظري يتـجـاوز الخـلافـات بين بني الناس، ويتـعـالى على الأحـقـاد والضـغـائن التي تسـببـهـا الحروب، والنزعات القبلية والشعوب والبلدان.

وما بين تأليفـه لكتاب أدب المهجر (١٩٥٢) ونشـر هذا المقـال (١٩٨٠) نحـو ثماني وعشـرين سنة، لم يخب فيـهـا أوار حمـاسـتـه المتوهج للشـعـر المهـجري. ولم يتطرق الناعوري في كتابه الأخير "مع الكتب و الحياة و الناس" [٨٨] (١٩٨٥) لأدب المهجر إلا ما كـان من رده على ما كتب من نقد لكتاب ميـخـائيل نعيمة: "حياة جبران خليل جبران" [٨٩] فقد استعرض في مقالته تلك ما كتب من تعليقات على ميخائيل نعيمة، ولاسيما ما كتبه أمين الريحاني.

والملاحظ أن الناعوري الذي شغف بأدب المهجر وقتا ليس بالقصير، من عام ١٩٤٦ حتى عام ١٩٨٠، انصرف عن الاشتغال بشعره ، فإذا نحن عدنا إلى قصائدِ ديوانه الأول " أناشيدي" [٩٠] وجدنا النزعة التقليدية في الفحوى والشكل تغلب على الشاعر. ففي قصيدة طموح -وهي أولى قصائد الديوان - يمجد الشاعر القوة، ويتمنى من الشباب العربي أن يكونوا ذئاباً وأسوداً ضارية، ونسوراً تملأ الذرى حتى لا يطمع فيها الآخرون فتستحيل إلى غربان ضعيفة تطارد الجيف الحقيرة:

ما شئت من حق فلا تنْهَد إليهِ على حَذَرْ
فالذئبُ يطلبُ رزقهُ وَسَطَ الظلامِ المنتَشِرْ
أمَّا الهزيرُ فلا يخافُ الموت أو يَخْشى الخَطَرْ
كُنْ كالنُّسور على الذُّرى تُصغي لدردشةِ القَمَرْ
لا كالغرابِ يطاردُ الجيَفَ الحقيرةَ في الحُفَرْ [٩١]

وفي قصيدة أخرى هي "شبابي" نجده يمجد الأمة العربية ويفضلها على غيرها من أُمم الأرض. فهي الأمة الغالية الماجدة التي شاع ذكرها ومجدها في العالمين [٩٢]. وفي قصيدة بعنوان "نهر الأردن" تتجلى كراهيته الشديدة للطامعين والمتخاذلين، وتتحول القصيدة إلى هجاء سياسي صارخ."وفي عيد الحرية" يبشر بثورة تكتسح الطغاة، وتتحول إلى عبيد مقيدين بالأغلال بعد أن أهانوا الشعب وأذلوه، وأذاقوه أصناف الذل والهوان:

مهْلاً ففي. غَدِكَ القريب لسوف ترسِفُ في الحديدِ
سيضيقُ هذا القيدُ في يدِ كلِّ طاغيةٍ عنيدِ
فالثورةُ الحَمْرا لها يَوْمٌ سَيُسْرِعُ في الوفودِ
لا صَوْلَة الطغيانِ تُوقفه ولا هَذْرُ الوعيدِ
مهلاً فيومُ الشَّرق ها هو ذا يُلوِّحُ من بَعيدِ (٩٣)

ونرى تقلب أحاسيس الشاعر تبعا لتقلب الظروف والمناسبات. فهو إذ يبشِّر بيوم الثورة الحمراء في قصيدة، فإنه يبكي أمته وشعبه بائساً محبطاً في قصيدة أخرى:

ماتَ الرجالُ! وقومي في مذلّتِهم	لم يَبْقَ فيهم من الأبْطالِ أَشْباهُ
لا يستجيرونَ إلا بالآلى غَبَروا	يا ويْحَ من لا يُرَجّى غيرَ موتاهُ (٩٤)

أما مطولته الشعرية التي نظمها في فلسطين، وفقد أجزاء كبيرة منها وأعاد نشر ما تبقى في "همسات الشلال" (٩٥) فلا تختلف في كثير أو قليل عن شعره في "أناشيدي". ففي مقطع بعنوان (وعود) نراه يدعو الشرق العربي للثورة والانتقام مكرراً الألفاظ نفسها: الأسود، والزئير، ويحدد الأعداء من كل لون وصنف، وكأن القصيدة استحالت في يديه إلى منشور سياسي لا أكثر (٩٦). وفي مقطع آخر من القصيدة يصب الاتهامات على السياسيين العرب ممن تقاعسوا عنْ نصرة فلسطين، فتركوها نهباً للغزاة :

كبّلوها بكلِّ قيدٍ شديدٍ	واستَباحوا آمالها وحِمَاها
وأذاقُوا أحرارَها الهَوانَ ولكِنْ	للغزاةِ اللّئامِ باعوا ثَراها (٩٧)

وفي مقطع آخر (إباءٌ ونقمة) يشدد على طلب الثأر، ويشبه مجاهدة فلسطين بالأسود وأعداءهم بالذئاب، مكرراً مفرداته الشعرية: البطولة، الهزبر،الأسود، الذل، الغابات، السيوف المسنونة، والحراب، وغيرها (٩٨). وفي بعض أقسام هذه القصيدة يتحول الناعوري إلى مؤرخ ، فيسجل بعض الأحداث مثل أحداث (١٩٣٦) ، ومثل مصرع عز الدين القسام، والنداء الذي وجهه زعماء العرب للفلسطينيين لينهوا إضرابهم الطويل ، ويعتمدوا على حسن النوايا البريطانية، وهذا بطبيعة الحال نهج تقليدي طغى على أشعاره التي كان قد نشر بعضها في مجلة العرفان (٩٩).

وأذا ألـقى الـقـاريء نـظرة على بقـيـة قصـائد هذا الديوان، ولاسيماقصيدته (آلام) [١٠٠] وَجَدها قصـيدة تقليدية الطابع تمامـاً، في الشكل والمعنى، فلم تكن حتى ذلك الحين قد تفتحت عيناه على الشعر القادم من العالم الجديد، عالم المهجر، والأرجح أن الناعوري أعاد النظر في تجربته الشعرية في ضوء ما وجده في شعر المهجر من الفن الإبداعي، المتجدد، الذي أمسك بأنفاسه، واستحوذ على ذائقته الفنية، إلى درجة جعلته يترك ما كان يمتاز به شعره المبكر من شغف بالشعارات السياسية القومية والوطنية، ومن غضب جارف على العملاء والخونة، المتخاذلين الذين أسهموا بضياع فلسطين ليجعل من شعره صورة مصغرة للشعر المهجري بعناصره البارزة . ولا سيما المتحررة المنطلقة، وانتمائه الإنساني. وتعاليه على كل أشكال التفرقة العنصرية، والدينية، والحزبية، واختياره عبارة (يا أخي الإنسان) عنواناً لديوانه ليس اختياراً عشوائياً، فقد فتن بنزعة الشاعر المهجري الإنسانية، وجعل منها معياراً للشعر القوي، ورأى في عبارة (يا أخي الإنسان) التي استخدمها المهجريون نداءً صافياً يرمز للمحبة، والأخوة بين بني الناس، بل عدها لوناً جديداً من التعبير الأدبي الذي لم يعرفه تراثنا العربي إلا نادراً [١٠١].

وإذا نحن تأملنا قصائد هذا الديوان، وعددها عشرون قصيدة، ألفيناها جميعاً من النمط الذي يشهد بتأثر الناعوري بالشعر المهجري، ولا سيما بالجوانب التي أشاد بها عند كلامه عليه، فهو يتوخى العذوبة في الجرس، والرقة الموسيقية، والأوزان الخفيفة، إلى جانب نزعته الإنسانية القائمة على حب الإنسان لأخيه الإنسان، بصفة عامة، من غير تقييد ولا تخصيص :

أُحِبُّكَ دونَ أن انْظُرِ — إلى لونِكَ أو جِنْسِكَ
وأكْرَهُ مَنْ يَبُثُّ الحِقْد — في نَفْسي وفي نَفْسِكْ
لِترقُص أنْتَ في بُؤسي — وكي أرقص في بُؤسِكْ
وتَشْقى يا أخي الإنْسان [١٠٢]

فهذه الإحساسات والمشاعر الوجدانية التي تنم على نزعة مثالية، لا نجدها إلا في شعر المهجر. ويبدو أن الناعوري الناقد أثر في هذا الديوان، تأثيراً كبيراً، في الناعوري الشاعر ، فجعله يقتفي أثر المهجريين، ويسير على الطريق الذي مهدوه وسلكوه، وغير

بعيد عن هذا ما نجده في هذا الديوان من ميل واضح لتوظيف الكلمات المستمدة من الطبيعة، وتفضيلها على غيرها من الكلمات.. فهو في قصيدته (أود أن أرى) يفرح لفرح الطبيعة، ويحزن لحزن الزهر، أو الربيع (١٠٣).

وفي أخرى يرسم لوحة للقرية تُفَوِّفها الأزهار، وينقشها الربيع ببديع النقش ورائع الألوان(١٠٤). وهو - بصفة عامة - لا يتخلى عن البساطة التي عرفها في الشعر المهجري، ولا عن التنويع الموسيقي في النص الشعري، سواء فيما يتصل بتغيير القافية من مقطع لآخر، أو بتنويع الإيقاعات الداخلية النابعة من تناسق الحروف، والأجزاء والمقاطع:

عيناكِ - قالَ السِّحرُ-: قارورتان
من العُطورِ الحُلوةِ النادرة
وتمْتمَ الحب: هُما بسمتان
أو نغْمَتا أُنشودةٍ ساحرة
عيناكِ للأشواقِ والُحبِّ
ولهْفَةِ القلبِ إلى القَلْب
تُطِلّ من جَفْنٍ ومن هُدْبِ (١٠٥)

علاوة على كل ما سبق قدم الشاعر لديوانه هذا بمقاطع شعرية لإيليا أبو ماضي، وكأنه بهذا يشير إلى تعلقه المتين بشعر المهجر، وإلى اعترافه الضمني بأنه يحتذي حذو هذا الشاعر الذي طالما تبتّل في محرابه، وكتب في نقده الكثير من المقالات التي تفيض عذوبة، وتمتلىء إعجاباً به إلى حد الفتنة.

و سرت عدوى هذا التأثر في بقية أشعار الناعوري، وهي قليلة جدًا. إلا أن التأثير الأكبر لهذه النزعة المهجرية يتجلّى في نقده، فبسبب تأثره بأدباء المهجر، وشعرهم الخاص، تكون لدى الناعوري مفهوم للنقد الأدبي يقوم على الإشادة بالأعمال الأدبية بطريقة تتجلى فيها نزعاته الشخصية، وفي مقدمتها نزعته الإنسانية. فهو يرفض النقد الأدبي المتحامل، أو الكاره، أو النقد الذي يعتمدعلى تصنيف الأدب إلى أدب ملتزم، وآخر غير ملتزم، أو أدب تقدمي وآخر رجعي، أو أدب قومي، وآخر غير قومي. فالتحزب في النقد شيء يوقظ في نفسه الثورة على المتنطعين الذين لا هم لهم سوى إذكاء

الضغائن في النفوس. ولعل هذا ما جعله ينتقد مدرسة الديوان نقداً شديداً، ويرى في كتابات شكري، والمازني، والعقاد، نقداً سخيفاً هدّاماً تلاشى أثره من الحياة الأدبية بسرعة البرق (١٠٦). وهذا أيضاً ما دفعه إلى رفض الكثير من النقد الذي كتب حول جبران، بما في ذلك بعض ما كتبه نعيمة مما وصفه بالنقد الشخصي، وفي مقالته "نحو نقد أدبي معاصر" يتهم النقاد الذين يصنفون الأدب تصنيفاً سياسياً بأنهم لا يكتبون نقداً، وإنما يمارسون لوناً من "البلطجة" الفكرية، والثقافية، التي تتنافى مع الأدب الحقيقي، والنقد الحصيف. "فنقدنا لا يدرس الأعمال الأدبية بوصفها فناً، وإنما باعتبارها مذاهب وعقائد ليست من الفن في شيء" (١٠٧). و"الناقد الأدبي حين يحكم مذهبه السياسي، أو الاجتماعي في الأدب، يزاول - في الواقع - "بلطجة" فكرية، وإرهاباً تعسفياً في رفض الرأي، وهذان لا يطيقهما النقد، والجمالية في العمل الفني" (١٠٨). وكلمات مثل (الالتزام، والانتماء، والحس الجماهيري، والنزول ألى مجتمع الكادحين، والتقدمية) تستفز لدى الناعوري كل احساس بالنفور من ذلك الذي ينشر على أنه نقد (١٠٩) . وإذا كان الناعوري يبيح للأديب أن يصدر في أدبه عن تجاربه المختلفة بما في ذلك السياسية، والوطنية، والنضالية ، إلا أنه لا يبيح للناقد أن يفعل ذلك. فلكي يضمن النقد الحد الأدنى من النزاهة، والتجرد، والحيدَة، فلا بد له من أن يتسامى على هذه الفروق، التي تجعل من الناس مذاهب، وأحزاباً، وأشياعاً، غير متساوين. والنقد الحقيقي - في رأي الناعوري - هو النقد الذي يجسر الفجوة بين المبدع والقارىء، أيا كان مذهب المبدع ،أو انتماؤه (١١٠). وواضح جداً أن هذه النظرة لدور النقد تسربت إلى الناعوري من تشبّعه بالمذهب الإنساني، الذي غرق فيه قسم من الشعر المهجري، وفتن به الناعوري ، حتى لقد أراد للنقد أن يكون هو أيضًا إنسانياً وليس الشعر فقط .

وبذلك يتضح لنا أن اشتغال الناعوري بنقد الأدب المهجري حقبة من الزمن قد أثر في شعره، وغلب التطبيق النقدي عليه، بحيث كبح جماح شعره، وأجبره على الدوار في فلك إ يليا أبو ماضي، وجبران، وميخائيل نعيمة، وإلياس فرحات، وشكر الله الجر. وطغى تأثره بشعر المهجر على نقده، فأضفى على مفهوم النقد صبغة إنسانية تتسامى على كل المذاهب، والعقائد والنزعات المحلية، لتدور في فلك المذهب الإنساني، الباحث عن الحب المطلق، والإعجاب المطلق، وربما الجمال الفني المطلق.

وهذا باختصار يعني: أن النقد هو الذي وجه الناعوري في قسم كبير من أعماله الأدبية، وليس الشعر فحسب. وقد ينكر بعض الذين ينفون أن يكون الناعوري ناقداً هذا الرأي ، لكن إنكارهم هذا سوف يزول إذا ما تذكروا أن الرجل ظل يقدم نفسه في كتبه ناقدا للأدب مثلما قدمها شاعراً ، فله كتاب واحد – على الأقل – يحمل في عنوانه كلمة "النقد". وهو كتاب (نحو نقد أدبي معاصر) وله كتاب آخر وشحه بكلمة (في النقد الأدبي) وأعني به كتابه (مع الكتب والحياة) وفي هذا ما فيه من النية الواضحة لدى الناعوري ليقدم للآخرين نقدا أدبيا، وألاّ يكتفي بتقديم القصة والرواية والترجمة.*

* نشر هذا البحث في مجلة "دراسات" مج ٢٢ ع(٦) سنة (١٩٩٥).

الهوامش

1- Plato, The Dialogues, Translated By Hans Meyerhoff, Princeton University Press, 2ed, (1997) Vol. 2. p. 131.

٢- هوارس: فن الشعر، ترجمه إلى العربية لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠. ويذكر أن هوارس عاش بين ٦٥ و ٨ قبل الميلاد.

٣- ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، تحقيق جوزيف هل، بريل، ليدن، ١٩١٦ ص ص٨٦-٨٧.

٤- المصدر السابق ذكره، ص١١٣ وانظر: مجد الدين الكاتب: المذاكرة في ألقاب الشعراء، تحقيق شاكر الشاعور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٠ - ص٦٩.

٥- طبعت الحماسة دون شروح في بيروت سنة١٨٨٩، وقام عبد السلام هرون بتحقيق شرح المرزوقي في أربعة أجزاء صدرت خلال السنوات ٥١، ٥٢، ١٩٥٣، انظر مقدمة هذه الطبعة.

٦- ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، القاهرة.١٩٥٠، ص٩٦. وقد أفاد من شرح ابن أبي الإصبع لهذه الوصية ابن معصوم في "أزهار الربيع"، انظر ج٥ ص١٥٩.

٧- ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق أغناطيوس كراتشقو فسكي، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

٨- نفسه: طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحد فراج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.

٩- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، عالم الكتب، بيروت، دت ٢/١.

١٠- نفسه: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

١١- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣م، ج١، ص٣٣٢.

١٢- ابن سناء الملك: دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٧.

١٣- لسان الدين بن الخطيب: السحر والشعر، دون تحقيق، المعهد الاسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٨١. وتوجد نسخة مخطوطة من الكتاب في الخزانة العامة بالرباط.

١٤- نشرت هذه المقدمة في كانون الأول ١٨٢٧، انظر ، فان تغم = الرومانطيقية، ترجمة بهيج شعبان، دار بيروت للنشر، ط الأولى ١٩٥٧ ص٧٢.

١٥- ومزات، وكلينيث بروكس: النقد الرومانتي، تاريخ موجز، ترجمة د. حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٥ ج٣ ص٥٥٩.

16- Coleridge, Biographia Literaria, Preacetion University Press, Vol. 1.

١٧- ايف دوبيس: السّريالية، ترجمة بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٥٦ ص ص١٦-٢١.

١٨- نشرت مختارات البارودي لأول مرة في أربعة مجلدات في الفترة من ١٣٢٧-١٣٢٩هـ أي بعد وفاة البارودي.

١٩- هلال ناجي: الزهاوي وديوانه المفقود، جمع وتحقيق و دراسة، دار العرب للبستاني، القاهرة ، ط١، ١٩٦٣ ص٣١٤.

٢٠- خليل مطران: ديوان خليل مطران، دار الهلال، مصر، ط٢. ١٩٩٢، ص١٠، وقارن بـ خليل مطران في أروع ما كتب، القاهرة، ١٩٦٠ ص ص ٣٦-٣٧.

٢١- انظر في هذا الصدد كتاب: الديوان في الأدب و النقد، دار الشعب، القاهرة، ط٣، دت. وانظر كذلك: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار الهلال، القاهرة، ط٢، ١٩٧٢.

٢٢- سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرق الأردن من ١٩٢١-١٩٢٨، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١ في مواقع متفرقة من الكتاب.

٢٣- نديم الملاح: في الميزان، استدراكات على كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ١٩٨٤.

٢٤- انظر صحيفة الجزيرة، ع٩٦٩ وتابع هذه القضية في = أسامة شهاب: صحيفة الجزيرة الأردنية ودورها في الحركة الأدبية، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٨٨، ص٢٥٤.

٢٥- انظر المصدر السابق ص٣٤٧.

٢٦- المصدر السابق ص٢٤٢.

٢٧- حسني فريز: قصص ونقدات، عمان، ١٩٥٤.

٢٨- روكس العزيزي: فريسة أبي ماضي، دراسة علمية في أدب البادية، عمان، ط١، ١٩٥٦.

٢٩- انظر ترجمته في = محمد أبو صوفة: أعلام الفكر والأدب في الأردن، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٨٣ ص ص٥١-٥٧. وقد أخطأ المؤلف في ذكر تاريخ نشره لكتابين من كتبه وهما : إلياس فرحات، وإيليا أبو ماضي.

٣٠- انظر كتاب: أديبان من الأردن: حسني فريز وعيسى الناعوري، جامعة عمان الأهلية، عمان، ط الأولى، ١٩٩٣، ص ص١٢٠-١٣١.

٣١- المرجع السابق نفسه ص١٣٥.

٣٢- المرجع السابق نفسه ص١٠٦.

٣٣- المرجع السابق نفسه ص٩١.

٣٤- انظر مقدمة ديوانه: همسات الشلال، مطبعة الشرق، عمان، ط١، ١٩٨٤ ص٤.

٣٥- عيسى الناعوري: أدب المهجر، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٥٩ ص٨.

٣٦- المصدر السابق ص٩.

٣٧- المصدر السابق ص١٠.

٣٨- المصدر السابق ص٧.

٣٩- المصدر السابق ص١١-١٢.

٤٠- المصدر السابق ص ص٦٢-١٢٨.

٤١- المصدر السابق ص٦٣-٦٤.

٤٢- المصدر السابق ص٦٥.

٤٣- المصدر السابق ص٦٦.

٤٤- المصدر السابق ص٦٧.

٤٥- المصدر السابق ص٦٨.

٤٦- المصدر السابق ص١٠٠.

٤٧- المصدر السابق ص١٢٠.

٤٨- المصدر السابق ص١٢١

٤٩- المصدر السابق ص١٢٤.

٥٠- المصدر السابق ص٧٣.

٥١- المصدر السابق ص٨٢.

٥٢- المصدر السابق ص٨٥.

٥٣- المصدر السابق ص٨٦.

٥٤- المصدر السابق ص٨٩.

٥٥- المصدر السابق ص٩٠-٩٢.

٥٦- المصدر السابق ص١١١.

٥٧- المصدر السابق ص١١٢.

٥٨- المصدر السابق ص١١٥.

٥٩- المصدر السابق ص١١٦.

٦٠- اعتمدنا في هذا البحث الطبعة الثانية، دار عويدات للنشر، بيروت، ١٩٥٧.

٦١- المصدر السابق نفسه ص ص٣٦-٣٨.

٦٢- المصدر السابق ص ص٣٩-٤٠.

٦٣- المصدر السابق ص ص٤١-٤٢.

٦٤- المصدر السابق ص ص٥٦-٦٥.

٦٥- المصدر السابق، ص٦٦.

٦٦- عيسى الناعوري: إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر، دار النشر والتعهدات، عمان، ط١، ١٩٥٦.

٦٧- المصدر السابق ص٣٦.

٦٨- عيسى الناعوري: نظرة إجمالية في الأدب المهجري، مكتبة الاستقلال، عمان، ط١، ١٩٧٠.

٦٩- المصدر السابق نفسه، ص ص٣-٤.

٧٠- عيسى الناعوري: أدب المهجر، مصدر سابق، ص ص٦٢-١٢٨.

٧١- عيسى الناعوري: مهجريات، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٧٦ ص ص٧-٣١ وقد ذكر محمد أبو صوفة في كتابه أن هذا الكتاب صدر في تونس عام

١٩٧١ وهذا غير دقيق.

٧٢- المصدر السابق نفسه ص ص٦٩-٨٩.

٧٤- المصدر السابق ص٨٨.

٧٥- المصدر السابق ص١٠٩.

٧٦- المصدر السابق ص١١٢.

٧٧- المصدر السابق ص١١٧.

٧٨- المصدر السابق ص ص١٢٩-١٤٠.

٧٩- عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، تونس، ط١، ١٩٨٠، ص٨١.

٨٠- المصدر السابق نفسه ص٨٧.

٨١- المصدر السابق نفسه ص٨٩.

٨٢- المصدر السابق ص٩٣.

٨٤- المصدر السابق ص٩٥.

٨٥- المصدر السابق ص٩٦.

٨٦- المصدر السابق ص٩٩.

٨٧- المصدر السابق ص١٠٠.

٨٨- عيسى الناعوري: مع الكتب والحياة الناس، وزارة الثقافة والسياحة والآثار، عمان، ط١، ١٩٨٥.

٨٩- المصدر السابق نفسه، ص ص١٢-٢٤.

٩٠- للإستزادة: ابراهيم خليل: جهود الناعوري في حركة التجديد الشعري، مجلة دراسات، الجامعة الأرنية، مجلد ٢١، ع٦، ص١١٥-١٣٠.

٩١- عيسى الناعوري: اناشيدي، دار الرائد العربي، حماة، ١٩٥٥، ص٧.

٩٢- المصدر السابق ذكره: ص٨.

٩٣- المصدر السابق ص٣٧.

٩٤- المصدر السابق، ص٤٣.

٩٥- عيسى الناعوري: همسات الشلال، مكتبة الشرق ومطبعتها، ط١، ١٩٨٤.

٩٦- المصدر السابق، ص١٧.

٩٧- المصدر السابق ص١٩.

٩٨- المصدر السابق، ص٢١.

٩٩- المصدر السابق، ص٣٣ وقد ذكر في نهاية القصيدة الملاحظة التالية: "نشرت هذه الأناشيد في مجلة العرفان، صيدا -لبنان عام ١٩٤٦ وفي الجزيرة، عمان، سنة ١٩٤٦ وسنة ١٩٤٧ في أعداد متفرقة.

١٠٠- المصدر السابق، ص ص٣٧-٤٠، وهذه القصيدة تحمل تاريخ نشرها وهو ١٩٤٦.

١٠١- عيسى الناعوري: أدب المهجر (مصدر سبق ذكره) ص٨٩.

١٠٢- عيسى الناعوري: يا أخي الإنسان، دار الرائد، حلب، ط١، ١٩٦٢، ص١٦.

١٠٣- المصدر السابق، ص٢٤.

١٠٤- المصدر السابق، ص ص٣٣-٣٦.

١٠٥- المصدر السابق ص٤٢.

١٠٦- الناعوري: مع الكتب، ص ص٢٩-٤٥.

١٠٧- الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، ص٨.

١٠٨- المصدر السابق نفسه ص٩.

١٠٩- المصدر السابق، ص١٠.

١١٠- المصدر السابق، ص ص١٦-١٧.

الباب الثاني

دراسات في بنية اللغة الشعرية

جوناثان كلير: اللسانيات والنص

عُرِفت اللغات منذ وقت طويل من خلال الكتابة، وقد أصبح واضحاً أنّ الأمر بحاجة إلى علم جديد في اللغة هو علم اللغة الأدبي، أو الكتابي، الذي ستكون مهمته الانتباه، بجدية، إلى قضايا مُهمّة، كالبنية، والأهداف، والتأثير الذي تتركه الكتابة في القاريء. ولتحقيق غاية كهذه لابد من إعادة النظر في علم اللغة، والنظر إليه من حيث هو علمٌ يهتمّ بالبناءِ الدقيق للكتابة، التي هي تمثيلٌ للكلام المنطوق، مع الالتفات إلى العلامات التي تُحيلنا إلى الطبيعة الحقّة للغة بصفة عامة.

وجوناثان كلر Gonathan Culler أحدُ المهتمين بهذه المسألة اهتماماً كبيراً. وله مؤلفاتٌ ومساهماتٌ كثيرة في هذا الميدان، من بينها كتابُه الضّخْم "الشّعرية البنيوية" وكتابه "سوسير " وقد شارك في مؤتمرات عقدت لهذه الغاية في جامعات أوتاوا ومانشستر وغيرها. وعالج هذه القضية في بحث نشره ضمن أعمال أحد هذه المؤتمرات، وهو بعنوان: نحوعلم لغة للكتابة: Towards a Linguistics of Writingوفي هذا البحث يستعرض كلر المحاولات الكثيرة، والآراء العدة، التي كتبها مشتغلون في علم اللغة حول هذا الموضوع. وهذه البحوث تجمع على أن الكتابة: شكل من أشكال التمثيل المكافىء، أو غير المكافىء، لما لدى اللغة من قدرة على التعبير، والتأثير، الذي يتجلى في الكلام المحكي.

وهذا التمثيل لا بد أنْ يكون قد تأثر -في رأيه- بما مرت به اللغة من أَوضاع تمت فيها دراستها بمناهج عدّة كالفليولوجيا، والدراسة الوظيفية، والبنيوية، فضلاً عن منهج الدراسة السميولوجية semiological الذي يُعْنى بتحليل المادة الثقافية المتنوعة عَبْر مفهومِ العلامة والإشارة.

لقد اشتملت هذه المقالاتُ والبحوثُ دراسةَ نصوص ونماذجَ أُخرى من الكتابة التي تمثل أشكالاً أوليّة من الكلام، والبحثُ في علم اللغة الكتابي لا يتطلب -في الواقع- أن تجري الدراسة من خلال نصوص منتقاة تتمتّع بالحد الأقصى من قوة الأسلوب، بل يكفي -في رأي كلر- أن يتناول البحث مجموعةً من الأنماط، والنماذج، التي تمثل الشكل الأكثر وضوحاً وشبهاً بالكلام المحكي. ويبدو أن هناك الكثير من الحقائق التي تتعلق بهذا الرأي، فأياً ما كان الأمر لا نستطيع أن نتصور تطور علم خاص بلسانيات الأدب دون الأخذ بالحسبان أن هذا العلم يعتمد، أساساً، على ملاحظة اللغة التي شكلت، على الدوام، القاعدة الأساسية لبنية علم اللسان الحديث، وإذا نحن غَفلنا عن هذه الحقيقة فقدنا الصلة بين لسانيات الأدب وعلم اللسان بمفهومه العام النظري. وهذه، بحد ذاتها، قضية شائكة.

ويمضي جوناثان كلر إلى القول: يستطيع المرء أن يقول: إنّ علم اللغة الذي يكتفي بتناول الوضع اللغوي اعتماداً على الكلام وحده، دون أن يمر بالكتابة، هو علم لا يقوم بمعالجة المشكلات التي تتصل باللغة جميعها، لاسيما إذا تذكرنا أن اللغة المكتوبة تقدم للباحث في علم اللغة الإجابة عن كثير من الأسئلة بطريقة تفوق تلك الطريقة التي يجيب فيها عنها الكلام المحكي.

وثمة جوانب كثيرة من علم اللغة الحديث تعتمد أساساً على لغة الكتابة لدى كل من دينس تيدلوك، وروي هاريس Harris في كتابه "صانعو اللغة" وقد اشتقت من هذا الكتاب الكثير من الآراء، والمستخلصات النظريّة في اللغة، وفي مقدمة ذلك تأكيده بأن الكتابة المعيارية الصحيحة توضح الكثير من مزايا اللغة التي لا تتضح عبر دراستنا للكلام المنطوق، وإذا كان سوسير Suassure قد أوضح في كتابه "دروس في الألسنية العامة" خطورة الاعتماد على الكتابة في دراسة اللغة، من جهة أن الاعتماد على الكتابة بدلاً من النُطق يقود إلى نتائج غير دقيقة في فهم اللغة، إلا أنه أوضح -في مَوْضع آخر- أن الكتابة هي الأُخرى تمثل أفضل مثال لاستعمال اللغة، وهذا المثال إذا أُخضع للدراسة مكّننا من التوصل إلى نتائج غاية في الدقة.

ويتتبّع جوناثان كلَر جهود َهاريس القائمةَعلى إيجاد البديل المناسب لعلْم اللسان البنيويّ، وهو علم لسانيّات النص، فالجملة في نظر هاريس وَحْدةٌ هلاميّة المعالم،

سديميّة، في اللغة المحكية، وهي موضع تأمل علم اللسان البنيوي، في حين أن الكتابة، وحدها ، هي التي تضفي على هذه الجملة تسلسلها، ونظامها السياقي. وإذا كان التنغيم -الذي هو مظهر من مظاهر النطق- يزيل اللبس أحياناً عن معنى الجملة، فندرك الفرق بين قولنا:"جورج هو الذي اشترى الصورة"، جواباً عن سؤال: من الذي اشترى الصورة "وجورج الذي اشترى الصورة في الجواب عن سؤالنا من هو جورج ؟ أو ما الذي اشتراه جورج؟ فإن الكتابة -في رأي هاريس- تمكننا من إزالة اللبس عن الجملة الواردة في النص المكتوب. فقولنا :"جورج هو الذي اشترى الصورة" يختلف عن قولنا: "جورج هو الذي اشترى اللوحة"، فالجملة الثانية أوضحت لنا أن السياق الذي سيقت فيه سياق موضوعي مختلف عن السياق الذي وردت فيه الجملة الأولى، وبعبارة أخرى ، فإنه إذا كان التنغيم يجلو الغموض عن بعض الجمل، فكذلك الكتابة تقوم هي الأخرى بكشف الغموض، وإزالته في سياقات أخرى.

يضيف هاريس إلى ذلك منبها على أن النحو التحويلي والتوليدي يبدو لمن يتأمل فيه - نحواً يساوي بين اللغة المكتوبة، واللغة المحكية. في حين أنه لم يساوِ بين الأمرين من حيث قوانين اشتقاق الجمل المختلفة من الأصل الوحيد، الذي هو الجملة النواة، انفاذاً لقدرة الفرد اللغوية، وإنما يساوي بينهما من حيث أن هذا التوليد أو التحويل، نابع- أصلاً - من مراعاة الأداء performance الذي يتخلله في العادة: التردد، والاعتراض، والابتداء الخاطيء. وأخيراً: الرغبة في إعادة التركيب. وهذا كله - بطيبيعة الحال- ذو علاقة باللغة -، فالسليقة أو الكفاية هي التي تمكنه من بناء الجمل بناءً جيداً، دون أن يحتاج في ذلك إلى الاعتماد على الكلام المحكي. ويذهب روي هاريس إلى ما هو أبعد من ذلك فيؤكد أننا إذا تأملنا الجملة المحكية نفسها من حيث تركيبها النحوي، والدلالي، وطريقة ترتيب الألفاظ، واحدة بعد الأخرى، تكشف ذلك عن حقيقة واحدة، وهي أنّ النموذجَ المتحَكّمَ في اختيارات المتكلّم الذي يبني جملة هو النموذج نفسه الذي عرفناه -تاريخياً- من خلال الجملة المكتوبة.

والاستنتاج الذي يخلص إليه جوناثان كلر من تتبع هذه الآراء يتلخص في أن علم اللسان، الذي بين أيدينا الآن، هو علم لغة النطق ، والذي نحن بحاجة إليه -على وجه الدقة- هو "علم لغة" لا يغفل عن أهمية الكتابة، والتنبه إليها بجدية.

والحق أن علم اللغة، باقتصاره على تأمل الجانب النطقي في النظام اللغوي، وما له من تأثير في الأداء الاجتماعي للغة، ووظائفها الإعلامية، إنما يتجاوز شيئاً في منتهى الأهمية، وهو تلك اللغة التي تتميز عن الكلام المحكي بالدقة النحوية، والسلامة، وحسن التنظيم، والبناء، وهي أمور تتجلى، بوضوح، في الكلام المكتوب، لا في الكلام الشفوي.

أما دنيس تيدلوك Tedlock فقد نبه على خطورة الاتجاه نحو تأمل اللغة المنطوقة فحسب، وذلك في كتاب له درس فيه أساليب السرد الشفاهي، عنوانه:" الكلمة المحكية والأثر التأويلي" The Spoken Word and the Work of Interpretation ففي هذا الكتاب أوضح أن تناول اللغة عبر النطق أو الصوت لا يكفي لفهم السرد الشفاهي أبداً. فالاهتمام بالمظهر الفونولوجي للكلام لا يفسر الكثير، ولا حتى القليل، مما يعرض للباحث في السرد الشفوي ،ولا يجيب عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة بتأثير هذا السرد في نفس القارىء، والأغرب من ذلك أن هذه المظاهر ذات االطابع الصوتي، عندما نتأملها في السرد الشفاهي، ونحاول تحليلها، تحيلنا إلى شيء يتخطى، ويتجاوز المظهر اللغوي، سواء فيما يتعلق بطبيعة العلامات المستخدمة، أو بالرموز التي انتهت إلينا عبر رموز أخرى انتقلت عبر التراث المكتوب، أي أن هذه الرموز، فيما يؤكد تيدلوك، تبدو لنا أموراً مبهمة، أذا نحن لم نأخذ بالحسبان تلك الأصول التي جاءت منها .

وإذا أنعمنا النظر في الكلام، بمنأى عن هذه الظاهرة، وجدنا سارد القصة يغلف كلامه بغلاف ضبابي، وهذه الظلال لا يقصد منها أن تضفي على الحكاية ستاراً من العتمة، وإنما وضعت لكي تمنح العين حرية التحديق، والاكتشاف، ومحو الظلال.

ويذهب في الرد على من يزعم كفاية الجانب النطقي من السرد للإجابة عن الأسئلة المتصلة بالنظام اللغوي، إلى القول: بأن الذي يتخلل السرد من إشارات، لتدل على التوقف، أو الإسراع إلى درجة اللهاث وانقطاع النفس، وكذلك ما يتخلله من أناة أحيانا، والحكي البطيء، والصمت المطبق، كل هذا -في الحقيقة- يؤكد كفاية الكتابة في ترجمة المنطوق إلى نص مكتوب، وهذا النص يمثل الطابع الجوهري الحقيقي، للغة. فالصمت الذي يتخلل الحكي -أحياناً- تقابله فجوة سردية في النص المكتوب. وهذه الفجوة تستطيع أن تتمخّض عن معنى شديد الاختلاف عمّا هو موجود وقائم في ثنايا "الحكي" .

على أن الاختلاف بين "الصمت"في "الحكي" و "الفجوة" في السّرد المكتوب، يمكن أن يتمثل في أن المتكلِّم (الراوي) لا يستطيع أن يطيل الصّمت كثيراً، في حين أن الكاتب يستطيع بواسطة العلامات أن يشعرك بطول الفجوة. وإذا كان البعض يفضل (الحكْي) على النصّ المكتوب، في بعض المواقف الكوميدية التي يكون فيها التوقف عن (الحكي) مدعاة للضحك، أو الاستخفاف، فإنّ هذا أيضاً يمكن تمثيله -في رأي تيدلوك- في الكلام المدون. ويضيف إلى ذلك قائلاً: إن كل المظاهر الفونولوجية التي تميز لغة الكلام المنطوق، من حيث التوقف، والاستئناف، والتنغيم، والنبر القوي، ومطل بعض الأصوات لإعطاء المعنى ما يناسبه من إيقاع "الحكي" عن الكلام المكتوب، هي -في الحقيقة- علامات، وهذه العلامات ذات مظْهر تطريزي، عروضي يفوق مظْهرها الصوتي، ويَغلبُ عليه.

لكن المشكلة التي تتجلّى في هذه المظاهر، أو الملامح، التي تميّز (الحَكْيَ) عن الكتابة -بصفة عامة- تكْمُن في كونها مظاهر غير ثابتة temperality ويعزى تقبل هذه المظاهر إلى تزامنها مع (الحكي) أي أن قبولها من السامع نابع من طابعها المؤقت، والفوري، وهي خارج هذه الصفة الفورية ملامح عديمة القيمة، فلا يمكن للمتلقي أن يتفاعل مع هذه العلامات خارج السياق، الخاص بها، من حيث أنها علامات ترتبط بذلك الموقف الذي انطلقت منه.. وبعد ذلك سينسى جزءٌ كبيرٌ منها، ما لم تقم الكتابة بتمثيل هذه المظاهر الإيقاعية عن طريق الحروف.

والسؤال الذي لا بُدَّ من الإجابة عنه هنا هو: ما مدى قدرة علم اللسان على النظر إلى هذه الملامح التنغيمية، والعلامات اللغوية، نظرة موحّدة، تجعل من الأمرين أمراً واحداً، متكاملاً، أو – على أقل تقدير – تنظر إلى العلامات اللغوية وكأنها تتحرك في فضاء تملؤه المظاهر الفونولوجية؟. وهذا هو في الأساس السؤال الذي يواجه علم اللغة الأدبي: فكيف يمكن أن تظهر الفونولوجيا نفسها تحت ضوءٍ جديدٍ؟ أو كيف نراها – بكلمة أدق – من منظور مختلف؟. من أجْل هذا يقترح تيدلوك أن لا يدرس النظام اللغوي بعيدا عما يعرف بالشعرية poetics أو علم اللغة الإجتماعي. وزيادةً على ذلك يجب أن تمحى الحدود التي تفصل مناهج النظر في اللغة بعضها عن بعض، وهذه – في رأيه – الزاوية التي ينبغي على علم اللغة الأدبي أن ينظر منها إلى الموضوع، فسوف تعقب

إعادة النظر هذه نتائجُ مثمرةٌ على المدى القريب على الرغم مما في إعادة النظر من مصاعب.

ويوضّح جوناثان كلَر هذه المسألة بالقول : إن علم اللسان باقتصاره على الكلام المنطوق، ونبذ الكتابة جانباً بوصفها شيئاً عديمَ الأهميّة، عند دراسة النظام اللغوي، إنما يتجاهل -في الحقيقة- جوانب مهمة من طابع اللغة الوظيفي، فالسّامع، الذي يُدرك المعاني مما يسمعه من علامات صوتية، لايختلف، قطعاً، عن القارىء الذي يدرك هاتيك المعاني بواسطة العلامات التي توحدت فيها الإشارة الصوتية بالإشارة الخطية في الكلام المكتوب. وهذا يجعلنا نتوقّع العكس، فالكلامُ المكتوب، أقدرُ على التعبير من الكلام الشفوي، لكوْن الثاني يخلو من العلامات المكتوبة، ويقتصرُ على الصّوت، وإذا عكف علم الغة على دراسة النظام اللغوي اعتماداً على الكلام المكتوب. فإنه -دونَ ريْب- سيتنبه إلى مسائل دقيقة تغيب عن الباحث الذي يتحرك في الإطار الضيق، المحدود بالتواصل الشفاهي. ذلك أن الكلام المكتوب يمنح المظهر الصوتي للغة مركزيته إلى جانب الدور الذي تنهض به الكتابة في تشخيص تلك الجوانب التي غفل عنها المعنيون بالنظام الصوتي وَحْده، مما يوفّر الحدّ الأقصى من الكمال للدّرس اللغوي.

ويجبُ أن لا يغيبَ عن البال أن سوسير، وهو أوّل من شدّ انتباهنا إلى دراسة المظهر الصوتي للسان، كان قد تطرق بأسلوب مباشر إلى ما وصفه بالتصحيف ana-gram الذي ينشأ من التلاعب بالحروف، وقد عني بدراسة هذه الظاهرة من خلال أسماء الأعلام في اللاتينية المكتوبة، فجمع أمثلة من هذا النوع بين من خلالها طبيعة القانون الذي يتحكم بهذه النماذج، من تقديم، وتأخير، للحصول على أسماء جديدة، وهذا شيءٌ ذو صلةٍ وطيدةٍ بالكتابةِ، هذا عدا عن أن سوسير ، في جل ما كتب، لم يُهْمِل أَثر الكلام المكتوب في توضيح الفروق بين العلامات الصوتية، ولاسيما أن بعض اللغات توجد فيها حروف تختلف كتابتها عن النطق، مما يعطي الحروف المكتوبة – في هذه الحال- طابعاً يفوق في أثره أثر العلامة الصوتية في تقرير طبيعة اللفظة، والدلالة التي يلتقطها منها القارىء، وهذا الرأي لا يقتصر على سوسير فقد تناول آخرون الفكرة التي تقول بأن اللغة مجموعة من العلامات الصوتية، وقللوا من أثر هذه الفكرة على الطابع الجوهري للدرس اللغوي، وقد تبين للجميع بمن فيهم سوسير نفسه، أن القارىء

المثالي يسهم في إيجاد الدلالة الحقيقية للعلامة اللغوية، وهو يخترعها تبعا للسياق الذي يعبر عنه النص، لا تبعا للصفات الصوتية، فالاستماع إلى الحوار، أو قراءته، وفهم مافيه من المعاني، لا يفسر بما في أصواته من الشدة والرخاوة، أو الجَهْر والهَمْس، أو أي شيء من هذا القبيل، إنما الذي يحقق المعنى هو تفاعل المتلقي بالكلمات، واختلاط ما في النص بما في وعيه من أفكار سابقة عن الموضوع، أو ما يسمّيه لاكان: إلحاح الحروف الكامن في لا وعي القارىء" أو ما يسميه ميشال ريفاتير Reffaterre قانون الإدراك العقلي. وهو الذي يتحكم بالطرائق التي تجعل النص ذا العلامات المحدودة، قادرا على جعل القارىء يتقبله، ويدْرك معانيه.

إنّ هذه المعطيات جميعاً تتمخّض عن دلالة واحدة، يستنتجها من يتأمل التطور الجاري في الدرس اللغوي، وهي أن الحاجة باتت ماسة الآن، أكثر من أي وقت مضى، لوجود علم لسان خاص بالكتابة، علم لسان للأدب، يتجاوز الحدود الضيقة التي رسمها علم اللسان البنيويّ، وهو العلم الذي قَصَرَ جهوده حتى الآن على دراسة الجملة. دون الالتفات إلى بنية أكبر، وهي : بنية النص.

علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية

المشكلات التي تتصل بدراسة اللغة الشعرية مشكلاتٌ كثيرة، ومعقّدة، وقد تصدّى لها علماء لا صلة لهم بعلم اللسان، منهم علماء الاجتماع، والفلاسفة، وعلماءُ النفسِ، والمؤرّخون، واللغويُّون، وآخرونَ من تخصصات مختلفة، إلا أن الشيء الذي يجمعهم هو الاهتمام بالكلمة ..

وقد تم إخضاع الشعر للدراسة من زوايا عدة أعطت نتائج في غاية الاختلاف. وتاريخ الأدب يعتمد بصفة عامة على معطيات هذه العلوم في تفسيره لبعض الآثار الأدبية، ودراسته للغة الأدب عامة. فما الذي يقوله علماء اللسان بهذا الشأن؟.

أول من رسم علامة استفهام كبرى حول هذا الواقع هو رومان ياكبسون(١) Jakobson في دراسته النقدية لأعمال الشاعر خليبنكوف (١٩٢١) داعياً إلى جعل هذه الدراسة -أي دراسة اللغة الشعرية- فرعاً من فروع علم اللسان. وعلى هديه سار عالم اللغة البولندي الأصل -إدوارد ستانكفيتش(٢) في دراسته "علم اللسان ودراسة اللغة الشعرية" (١٩٦٠). المنشورة في كتاب "الأسلوب في اللغة " Style In Language وفي تلك الدراسة يحاول أن يوضح العلاقة بين دراسة اللغة الشعرية وعلم اللسان، وأين يلتقي هذان المظهران من مظاهر الدرس اللغوي، وأين يفترقان.

والحق أن عالم اللسان في موقفه من اللغة الشعرية يشبه -إلى حدٍ ما- كُلا من عالم الجيولوجيا وعالم الكيمياء الذي يتصدى لموضوع ذي صلة بتاريخ الفن. فهو لا يتناول إلا تركيب الأصباغ، والعجائن، والمواد المستخدمة في تثبيت الألوان. أما الجيولوجي فلا يهتم إلا بدراسة تركيب الصخور حين يتعلق الأمر بالكلام على أثر من آثار الفنِّ التي تتجلى فيها عبقرية النحت.

وهذان العالمان -الكيميائيّ والجيولوجيّ - حين يتحدثان في هذين الموضوعين يتناولان الجانب المادي منهما، بالمعنى الفيزيائي لهذه الكلمة، ولا يتناولان الموضوع بوصفه عملاً من أعمال الإبداعِ والفنِ، وينسيان نسياناً تامًا موقع هذا الأثر، أو ذاك، من السياقِ الثقافيّ.

والحقيقة أنّ ما يقدّمه هذان الدارسان مفيد-إلى حدٍّ كبير- إن أحسن توظيفه في دراسة نتناول فيها تاريخ الفن، إلا أنه يبدو عديم القيمة، والفائدة، إذا قصد منه أن يضع حلولاً لمشكلات الأداء الفنيّ في الرسم، أو النحت، أو الإجابة عن الإسئلة الخاصة بجماليات اللوحة، أو التمثال، باعتبارها نتاجا ًثقافياً ذا أسلوب خاص. وهنا يبدو الأمر مختلفاً تماماً. فالطابع المادي للغة المستعملة في الأثر الشعري مختلف جداً عن الطابع الماديّ للصخور، أو الأخشاب، أو الألوان المستعملة في الرسم،أو النحت، فأثر الكلمات في بناء العمل الشعري أقوى خطراً من أثر المادة المستعملة في اللوحة،أو التمثال؛ فالصياغة اللغوية لا تؤثر في الشكل -مثلما هو الشأن في الرخام أو الألوان- فحسب، بل تؤثر في المعنى أيضاً، وفي الطابع الجمالي، والفني للنص .

فإذا كان من السهل أن يميّز الكيميائيُّ بين اللوحة ومادة اللون، وأن يميّز الجيولوجي بين التمثال ومادة الحجر المستخدمة في نحته، فإن الأمر يبدو صعباً، بل مستحيلاً، عندما يتعلق بالفصل ما بين القصيدة، والمادة اللغوية المستخدمة في كتابتها. وإذا أخذ بالاعتبار تنوع التراكيب اللغوية، وتميّزها في لغة الشعر عن تلك التي تشيع، وتتداول، في اللغة المستعملة في الحياة اليومية، عرف أي نوع صعب من العمل يتصدى له الدارس اللغوي.

صحيح أن السؤال عن الفروق بين اللغة الشعرية، واللغة غير الشعرية سؤال ليس جديداً. وقد حاول كثيرون الإجابة عن هذا السؤال، مؤكدين أن النظم الذي تعتمد عليه اللغة الشعرية في تعبيرها عن المعنى، نظم مغاير، ومختلف، يجعل من اكتناهه مهمة لا يضطلع بها أي فرع من فروع علم اللسان، وقد ألحّوا على أن الفارق بين لغة الشعر وغيرها يتمثل في أن العلاقات المنطقية، أو السببية causal التي تمكن الكلام من الإفصاح عن معناه، في اللغة "العادية" تختفي - إلى حد ما - في لغة الشعر، بحيث يتسع هذا الشعر لمزيد من الإزاحات، أو الإنحرافات الدلالية deviation. وإذا أمكن أن

تدرس اللغة النثرية على وفق النظام المعمول به في دراسة المستويات المختلفة للسان، فليس ذلك بممكن في اللغة الشعرية؛ لكونها نتاجاً فردياً خالصاً، يتجلى فيه أثر الذّات المبدعة، التي لا تكتفي باستخدام النظام اللغوي السائد في اللسان، فحسب، بل تختلق - بالإضافة إلى ذلك - نظامها الخاص.

فلا يكفي -مثلاً-أن نطبق في دراستنا للغة الشعر أي نظام صوتي، أو نحوي، أو دلالي، للسان دون أن نبحث -إلى جانب ذلك- عمّا يتجلّى في هذا النظام من فويرقات أقحمها الشاعر على اللسان ليغير بذلك من صورة النظام اللغوي ، يستوي في ذلك ما كان منها من ابتكاره الخاص، أو من اللغة الشعرية الموروثة.

ذلك واحدٌ من السبلِ التي اتجه فيها الباحثون للإجابة عن سؤالِ اللغةِ الشعرية. وثمّةَ سبيلٌ آخر اتجه فيه الدارسون، وهو الإفادة من التراث الفليولوجيphilology فقد اعتاد الفليولوجيون أن يقوموا بدراسة الآثار الأدبية القديمة، وأن يستنبطوا منها بعض القواعد المتعلقة باللغة الشعرية، والأسلوب. وغالباً ما تندرج هذه الملاحظات في باب النحو، وربما يندرج قسم منها في باب التقويم، أي: الحُكم على العمل الأدبي بالضعف، أو الجودة. وقد يستعينون بالطلبة الذين يدرسون الشعر، وكلّما وُفّقوا في الوصول إلى نتائج مثمرة -على هذا الصعيد- كان قلقهم أكبر بسبب التردي الذي آلت إليه لغة الشعر في أيامنا هذه. لذا كثيراً ما يثيرون الغبار حول علاقة التراث بالمعاصرة أو علاقة علم اللسان الحديث بالمنجز الإبداعي، وموقفه من التقاليد والتراث.

ويوضّح إدوارد ستاتكفيتش -في دراسته سالفةِ الذّكر- وجرياً على طريقة ياكبسون في تحليل الخطاب الشعري poetic discourse العناصر التي لا بدَّ من تأملها عند دراسة اللغة الشعرية، وهذه العناصر هي: مادة الموضوع، أو الشيء الذي يتحدث عنه النص. أو هو ذلك الشيء الذي يحيل إليه النص (المرجع) بتعبير شارلز موريس[٣] Morris أي: البعد الدلالي. والمشاركون participants أي: المرسل والمرسل إليه، والحدث الكلامي speech act أي الظروف التي تكتنف الكلام. وشفرة النص code ويعني بها الرموز التي يستعملها المتكلم، وبها يتمُّ التعبير عن الموضوع، وأخيراً الرسالة message وهو يعني بذلك الشكل الذي تتخذه المدوّنة الكلامية في التعبير عن الموضوع، أي المظهر اللفظي للنص.

وليست هذه العناصرُ مقصورة على الشعر، وإنمّا هي موجودة في كل نص، بَيْدَ أنّ وظيفتها في الشعر تختلف عن وظيفتها في النثر. وهذا الاختلاف هو الذي يمنح القصيدة طابعها الخاص، وجوهرها الشعري. ولكي نستوعب هذه الحقيقة -بعمق- يفتح ستانكفيتش أمامنا الطريق للوقوف على وظائفها الاستثنائية في الشعر دون النثر.

من المعروف أن الشاعر كالناثر يستمد موضوعاته من التجربة بمعناها الواسع، وتستمد القصيدة أفكارها الأساسيّة من تيار الحياة اليوميّة وهذا أمرٌ واضحٌ، إلا أن التراكيب، والتفاصيل، التي يتكون منها نسيج النص الشعري، لا تخلو من عناصر يستمدها الشاعر من التراث الشعري، ولاجدال في أن الشاعر يحاول أن يطور معانيه ورموزه، باستخدام تلك االعناصر الموروثة، وتجديدها، بحيث تبدو القصيدة خلقاً جديداً لاصلة له بالماضي. وعندما يتناول الشاعر موضوعًا -من الموضوعات- يستحضر المعاني من زوايا مختلفة، لامن منظور واحد، والمعنى الواحد الذي يستدعيه الشاعر قد يعرض في القصيدة الواحدة بأكثر من صورة. وقد يعرضه عدد من الشعراء بصور شتى، ونستطيع أن نؤكد هذه الحقيقة إعتماداً على كشّاف تومبسون (٤) Tompson للرموز والمعاني المتداولة في الأدب الشعبي. فعلى الرغم من أن هذا الكشاف يثبت تعاور الكتاب والشعراء لرموز معينة إلا أن معاني تلك الرموز لم تكن مكرورة. ولابد من ملاحظة أن المعاني التي يستعملها الشعراء، والرموز التي يعبرون عنها بقوالب لفظية مختلفة، يفسر بعضها بعضاً، على الرغم مما قد يشوبها من مسحة ضبابية. وهذا بطبيعة الحال يمكن العمل الأدبي الواحد من أن يوحي بعدد مختلف من المعاني، فالنص الشعري – بعبارة أخرى – متعدد الوجوه، والعلاقة بين احتمال وآخر من احتمالات تفسيره، أو تأويله، علاقة أقل ما فيها أنها معقدة. وإذا لم يتصف النص الشعري بهذا التعدد والتنوع، فقد – في الحقيقة – جوهره الإبداعي، وهويته الأدبية، ووَحْدَته.

من المشكلات التي تواجهنا في دراسة اللغة الشعرية الكناية والمجاز، ولاسيما الاستعارة metaphor وكلاهما يؤثر في دلالة النص. فالاستعارة تعمق المعنى عبر محور الاستبدال. وهو اختيارُ شيءٍ لوضعه موضع شيء آخر، في حين أن الكناية تعمق المعنى عبر خط آخر هو المجاورة Contiguity وكلاهما، أي: محور الاستبدال

والمجاورة، يؤثر تأثيراً كبيراً في البعد الدلالي للنص، وهذا يجعل تأملنا لموضوع ما تأملاً غير قاصر على ملاحظة الشيء الذي يحدثنا عنه النصّ، ولكنه يشمل -علاوةً على ذلكَ- تلك العناصر التي انتقاها الشاعر ليشكل منها معاني القصيدة، وهذا يعني أن النظر في مادة الموضوع تقودنا إلى تأمل البعد الدلالي للنص، مما يضعنا في مواجهة مع مشكلة جديدة، وهي مضمون الدلالة فيما وراء الألفاظ، أو فيما يعرف باللغة داخل اللغة metalanguage ، ويذكرنا هذا بالطبع بنظرية المعنى، والكلام الكثير الذي قيل في الدلالة، واختلافها في لغة الشعر، سواء من جانبِ الفلاسفة، الذين عنوا عنايةً كبيرة بعلم المعنى، أو من جانب اللغويين اللذين اختصوا اختصاصًا دقيقاً بعلم الأدلة -se mantics. فالنسق الذي يستخدمه الشعراء في التعبير عن المعنى نسق مغاير -تماماً- لما هو متبع في لغة الحديث اليومي.

بيْدَ أنَّ هذا لا يعني.. بالضرورة -أن دراسة الموضوع في الشعر، كذلك الاستعمالات المجازية فيه. مشكلة دلاليّة. فليس من السَّهل أن نفصل بين الصورة والمحتوى. فالصورة في الشِّعر تؤثِّر تأثيراً كبيراً لا يقاس بما هو معروف في لغة الكلام اليومي. ففي ذلك الكلام لا يهدف المتكلم إلى أكثر من إيصال المعلومات التي يريد إيصالها للسامع، أو القارىء.. في حين أن إيصالَ المعلومات في لغةِ الشعر يعدُّ هدفاً ثانويا لدى الشاعر. ويتحدد المحتوى في القصيدة تحديداً تمليه طبيعة الصورة التي تتشكل منها الإرسالية الكلامية، وهذا يبدو واضحاً إذا ما تذكرنا أشكال الرسالات الأدبية.

فهذه قصيدة غنائية، وهذه ملحمة، وتلك مسرحية. فالشكل في الملحمة -مثلاً- يعتمد على سرد الأحداث التي وقعت في الماضي، والشعر المسرحي يعتمد على تشخيص الصراع الذي يحتدم في بعض المواقع والأحداث، على حين أن الشعر الغنائي لا يعتمد على أي من الأمرين، لا الأحداث، ولا الزمن. وهذا الفارق في طبيعة هذه الأنواع الثلاثة يؤدي إلى فارق في طبيعة الموضوع لدى كل منهما . ففي النوع الأول - وهو الملحمة - يبرز السرد، ويبرز الحدث، ويختلف المشاركون في القول والتلقِّي بحسب الحوادث، وفي بعض هذه الأنواع، كالشعر الغنائي، يغدو المتكلم نفسه مادة الموضوع في القصيدة، يشاطره هذه المكانة المتلقي، وربما كان هذا هو الذي يفسر

إقدام الشاعر الغنائي -دونَ غيرهِ منَ الشعراءِ - على توخي الصياغة الجيدة، واللغة المجازية، والاستعارة، والخيال الخلاق، والترانيمُ المختلفة، والايقاعات الموسيقية الباهرة؛ ليفتن بها المتلقي، ويشغله عن نفسه.

وبكلمة أخرى فإن القيمة المهيمنة على النص الغنائي تتمثل في بروز العلاقة بين المتكلم والمتلقي، بحيث تفرض أثرها في الشكل والمعنى، من خلال المقاطع والأوزان،والأبنية النحوية. وعلينا أن لا ننسى ما لهذه الوسائط، التي يتوسل بها الشاعر الغنائيّ، من تأثير في طبيعة الموضوع. وما لها من علاقة متينة بالتقاليد الموروثة في ميدان الكتابة الشعرية. وهنا يتجلى استخدامه لعناصر تراثية في نصه الشعري إلا أنه يبدو جديداً كل الجدة، تلوح عليه مخايل الابتكار الخالص، والخلق المحض،. ومع أن هذه العناصر التي يقتبسها الشاعر من الإرث الأدبي عناصرُ شكليّة إلا أنها تنهض بدورٍ كبيرٍ في صياغة المحتوى، وهو غير شكليّ. وبناءً على ذلك فإن التأمل في عناصر البنية، وتحليلها، والكشف عما بين عناصرها من علاقات كامنة، يجيب عن الأسئلة المتصلة بموضوع الصورة والمعنى، ويمكن أن يساعدنا في دراسة اللغة بصفة عامة، ويمهد الطريق لتحليل اللغة الشعرية على الخصوص.

***

والسؤال الآن هو: ما الوظيفة التي يقوم بها طرفا العملية الكلامية في النّص الشعري؟ يشير ستانكفيتش - بادئَ ذي بدء - إلى هذين الطرفين بكلمتين هما:المتكلم، والمتلقّي. وهما - في حالتنا هذه - الشاعر والقارئ، والدارسون الذين عُنُوا بدراسة الشعر نظروا بعين التقدير إلى مكانة المتكلم في القصيدة الغنائية. ولهذا أبدوا مزيداً من الاهتمام بتتبع حياة الشاعر، وثقافته، والحقائق التي تفصح عنها القصيدة، واستناداً إليها يمكن الزعم بأن الشاعر نظم قصيدته إلى قارئ لديه المعرفة المسبقة بتلك الحقائق. و إذالم يكن الانسجام أو التفاهم قائماً بين الشاعر وجمهوره فان الافتراض الأكثر قبولاً - في مثلِ هذه الحالِ - هو أن الشاعر توجّه بقصيدته إلى متلقٍّ مجهول، وقد يكون هذا المتلقّي مستقبلياً. وبذلك تصبح الارسالية الكلاميّة في النص جزءاً من الثقافة المنقولة من جيل إلى آخر.

على أن هؤلاء الدارسين غفلوا عن حقيقة مهمة. وهي أن اللغة في الشعر ليست مجرد ناقلٍ للمعلومات، من المرسل إلى المرسل إليه، وإنما هي ضرب من التخييل الذي لا يعتمد على الحقائق وحدها. لذا بدّدوا جهودَهم في استنطاق الشاعر أقوالاً، وأفكاراً، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشخصيته، وكأن اللغة الصادرة عن الشاعر لا علاقة لها بالمحيط الذي يمتد حوله، ويتفاعل معه.

والواقع أن الذين طبقوا مفهومات علم النفس، والبيولوجيا، في دراسة الصلة بين العمل الأدبي، وصاحبه (المتكلم) قد انهمكوا في الانشغال بتشريح كاتب النص، بدلاً من أن ينهمكوا في تشريح النص ذاته، وعلى الرغم من القصور الذي تميز به هذا التوجه في دراسة اللغة الشعرية ، إلا أنه أفاد الدارسين من حيث أنه أوضح للناس الفرق بين دراسة المادة في الرسم والنحت، ودراسة المادة اللغوية في الشعر والأدب. فقد أثبت هذا النوع من دراسة النصوص كُمُوْن الذاتِ المبدِعة في كل علامة من علامات النص المدونة، وإنّ كل علامة منها تضم في ثناياها فيضاً من الرموزِ والدلالاتِ المستمدة من التراث المقروء، والشفوي،وإنّ دراسة هذه العلامات، وحدها، لا تعدُّ شيئًا إن لم تتجاوز فضاء النص للتحديق فيما وراء العلامات، الخطية، ومعرفة الاتجاهات التي تتحرك عبرها، والتقاطعات التي تنظم النص، مؤدية إلى مزيد من الانزياحات في دلالات الألفاظ، والتعابير ، بيتاً بعد بيتٍ، ومقطعاً بعد آخر.

والصحيح أن قسماً من هذه العلامات الخطية يقصد به التأثير في عيني القارئ، كأن تهيء له انطباعاً بصرياً مريحاً ، غير أن هذا لا ينفي حقيقة أن النص الشعري لا يكتب من أجل القراءة فقط، إذ لو كان الأمر كذلك لوجدنا أنفسنا أمام سؤال صعب، وهو: أي القراءات، أو الكتابات، هي الأكثر ملاءمة لاعتمادها عند تحليل النص؟. وهو سؤال طرح مراراً، وتكراراً، ومن الحق أن لا يترك دون جواب!!.

يضافُ إلى ما سبق أن قسماً من التأثير الجماليّ الكامن في الأعمال الشعرية ينبع من الطريقة الفنيّة التي تتبع في إلقائه. وليس مصادفة أن يكون المغنُّون – قديماً – هم أول من اضطّلع بمهمّة إلقاء الشعر الملحمي. فقد أدرك هؤلاء، منذ ذلك الوقت المبكر، الذي نشأت فيه الملحمة، أثر الإلقاء في تحقيق الغاية من النص الملحمي، أما الشعر الدراميّ، فقد تطوع الممثلون لإلقائه وهم يؤدون الأدوار التي يتطلبها العمل المسرحي.

وأما الشعر الغنائيّ، فقد تصدّى لإلقائه الشاعر نفسه، وقام الممثلونَ أيضاً بإلقاء الشعر الغنائيّ، بطريقة تعتمد على تقمص روح الشاعر، والتعبير عن انفعالاته، وأحاسيسه الملتهبة.

وليس بالمستطاع النظر إلى إلقاء القصيدة الغنائيّة بوصفه معياراً للحكم على الطابع الموضوعي – نسبة إلى الموضوع – لها. فالواضح أن ثَمّةَ عدداً غير قليل من الطرق التي يمكن بواسطتها تمثيل القصيدة، وتلقيها.

فبعض القراء – مثلاً – يلحُّونَ إلحاحاً شديداً على الجانب الموسيقي، من خلال: القافية، والوزن، والتقطيع العروضي "scansion" وآخرون يلحُّون إلحاحاً شديداً على الألفاظ الدالّة بالتركيز على ما يعرف بالنُّبر المنطقي logical stresses أو التركيز على العبارات النحوية. وإذا كانت قراءة القصيدة تسمح بهذا التنوع الواسع، فلا يجب علينا أن ننسى قراءة الشاعر نفسه، إذ من الجائز أن تكون مختلفة عن كل هاتيك القراءات، الأمر الذي حَدا ببعض الدارسين (سيفرز ١٩١٢)(٥) إلى تقسيم القراءة إلى نوعين، تبعاً لاقترابهما أو ابتعادهما عن قراءة الشاعر نفسه.

والاستنتاج الذي لا مندوحة لنا عن توكيده –هُنا– هو أن اللغة، في الشعر، تختلف عنها في النثر، بسبب قواعد النظم التي يطبقها الشاعر على رسالته الكلامية، وهو الأمر الذي يحتاج إلى مزيدٍ من التحليل لإظهار المزايا الفردية الخاصة التي تحدد ملامح هذا الحدث اللغوي، أي أن لكل قصيدة طابَعَها الخاصّ، أيًا كانت العبارات، والمعاني التي استخدمت في إنشائها، وهي – بكلمة أخرى – رسالة كلامية يتم تنظيمها تنظيماً فريداً باتباع مختلف الطرائق، في البناء، والصياغة. وعند إرادة تحليل مثل هاتيك النصوص لابُدَّ من مراعاة تلك الحقائق، وفي مقدمتها قواعد النظم versifcation.

وعلى الرغم من أن علم اللغة فرق بين نوعين من الدراسة الصوتية للسان، إحداهما تهتم بدراسة الفونيم، والأخرى تهتم بدراسة الخصائص الصوتية للسان (الفونتيكس) إلاّ أن من الأمور التي لاتستغرب اهتمام النوع الثاني من الصوتيات بدراسة قواعد النظم، واستخلاص النتائج الباهرة فيما يتعلق بالجوانب وثيقة الصلة باللسان.

والآن لنتأمل البعد الرابع من أبعاد العمل الشعري، ونحن نعني به الرموز، أو شيفرة النص code اللغوية. فالملحوظ أن هذه الرموز يتم استخدامها، في الشعر، بطريقة تختلف اختلافاً كبيراً عن استعمالها في النثر.

وقد نبّه سابير [٦] Sapir على وجود طرائق خاصّة لاستخدام الأصوات اللغوية في الآغاني الشعرية لقبائل النوتكا nootka أما فوغيلين [٧] Voegelin فقد أوضح أن في الأغاني لدى قبائل الهوبي hope أصواتاً ليست معروفة في لغة النثر. وهذا يؤكد - بما لا يَدْعُ مجالاً للشّك - الاختلاف الأصواتي الكبير بين اللغة الشعرية، واللغة النثرية، بحيث يعد هذا الاختلاف من الملامح المميزة للغة الشعر. وهذا الذي يمثل انحرافاً باللغة الشعرية ليس خاصاً بالشعر في حقبة معينة، ولكنه موجود في التراث الشعري بصفة عامة. فهو ليس خاصاً بالإبداع الفردي - كما وقر في الظن - ولكنه خاصية طبيعية في المادة اللغوية التي يتكون منها النص الشعري.

وهذا الاستنتاج الذي توصّلنا إليه يؤكد الحقيقة القائلة بوجود مقاييس عدة لدراسة النظام اللغوي. وإنّ من الخطأ دراسة اللغة اعتماداً على معيارٍ واحدٍ أو اثنين. فمن أجل ذلك نحن بحاجة إلى دراسة لغة القصيدة دراسة (سايكرونيكية) سواء أكان الهدف من الدراسة هدفاً معيارياً أو وصفياً. ففي كل لغة من اللغات توجد طريقتان في استعمال الألفاظ إحداهما معيارية تتوخى الصواب، والدقة الدلالية والنحوية. والأخرى شعرية، ولو عدنا إلى الوراء وتأملنا الشعر الإغريقي، ملحمياً كان أو دراميا أو غنائياً، لألفينا هذا الشعر يعتمد على انتقاءِ الألفاظِ بالطريقة الثانية التي تحل فيها الوظيفية الشعرية مكان الدقة،والإصابة في التعبير.

وعلى هذا نبّه المتقدمون حين تحدثوا عمّا عرف بالأسلوب، فقد قيل: إن الأساليب تتنوع بتنوع الأنواع الأدبية، ومن هذا على سبيل المثال ما كتبه لومونوسوف Lomonosov الذي أفاض في الحديث عن ثلاثة أساليب سادت الشعر الروسي في القرن الثامن عشر. ويستطيع أي دارس أن يحذو حذوه فيقارن الطرائق المتبعة في انتقاء المفردات في الشعر الكلاسيكي بتلك التي اتبعت في الشعر الرومانسي، ليخلص من ذلك بنتائج قيمة عن الأسلوب الشعري لكل منهما.

فالنظرة العجلى إلى الشعر الرومانسي توضح ميله لاستخدام ألفاظ غريبة أو دخيلة، وعلى سبيل المثال: استخدام كلمات عربية أو عبرية في أشعار هايني Heine (ومايكيفيتش). على حين أن الشعر الحديث – مثلاً – يميل إلى استخدام ألفاظ (علميّة) أو (مدينيّة).

ولا يقتصر انتقاء الشاعر لرموزه على الألفاظ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى ما يعرف بالانتقاء النحوي، والصوتي. فهذان المستويان من اللسان لابد أن يروضهما الشاعر لكي يصبحا ملائمين ملاءمة تامّة لتنظيم النص. وترويضهما يتطلب –في أكثر الأحيان– اختراع طرق جديدة في ترتيب الألفاظ، وإيجاد العلاقات النحوية فيما بينها، وربما تجاوز ذلك إلى التصرف بالأصوات اللغوية نفسها، إلا أن الشاعر لا يستطيع أن يخترع صوتاً لغوياً جديداً أو أن يبدل (فونيماً) بآخر، ولكنه يستطيع اللجوء إلى خيارات يسمح له بها النظام اللغوي، كاللجوء إلى بعض الانحرافات النطقية لبعض الأصوات. وهذا شيء معروفٌ جداً في الشعر السلوفاكي slavic (ومعروفٌ أيضاً في الشعر العربي فيما يسمى مثلاً بالخروج، والوصل، والحذف، والإدغام، والتخفيف، والتحقيق، وما إلى ذلك من انحرافات نطقية في بعض الحروف).ويلاحَظُ هذا بوضوح أيضاً في الشعر الروسيّ، وعلى نحو خاص في شعر المستقبليين futurists الذي يمثّل علامة فارقة في تاريخ الأدب.

ومهما يكن من أمر فإن الشاعر يستطيع التعبير عن أفكاره، وتشكيل صوره، اعتماداً على النظام اللغوي نفسه، فهو يتيح له هذه الاختيارات فينتقي منها ما يشاء من الصيغ الصوتية، والقواعد النحوية، التي تبدو في بعض الأحيان مغايرة للعُرْف اللغوي، ففي اللغة السلافية – مثلاً – يتيح النظام اللغوي للشاعر أنْ يجعل الصوت المهموس في القافية مجهوراً، والصائت صائتاً طويلاً، والصّوت غير الطبقي صوتاً طبقياً.

* * *

على أن أكثر الجوانب وضوحاً في لغة الشعر هو ذلك الذي يتجلّى في تنظيم النص، بحيث يجعله مختلفاً اختلافاً كبيراً عن النثر، والكلام العادي المستعمل في المحادثة اليوميّة. والملحظ البارز –في هذه الناحية– هو النموذج الإيقاعي للنص. فالإيقاع يضبط، وينظم، جُلَّ العناصر التي يتألف منها النص، ويوزعها في مقاطع، أو

فواصل زمنيّة تنْبُع من توزيع عناصر الإيقاع. وهذا الترتيب الذي يعتمدعلى علاقات التتابع، والتوالي، يشكل الأسلوب، أو الأساليب، التي تمتاز بها لغة النظم.

والمتأمل لعلاقات التتابع في النص الشعري لا يمكنه أن يتفادى التأثير الذي يحدثه فيه العلامات اللغوية المنتقاة، فمن خلال ذلك تتضح العلاقات الجديدة التي يحدثها الشاعر بين الألفاظ، ومعنى ذلك أن الشيء الذي يدهش القارىء هو ذلك التضافر بين البعد الإيقاعي واللغوي الذي يتجلى في النموذج الشعري. ولقد لاحظ دارسونَ كثيرونَ تلك القواعد النحوية التي اختص الشعر الإغريقي، واللاتيني باستعمالها، بهدف التلوين، والتطريز الإيقاعي، وهو شيء انتقل انتقالاً عفوياً إلى الشعر المكتوب باللغات الأخرى، تماماً مثلما صار الشعراء إلى استخدام بحور الشعر الإغريقي واللاتيني.

ويؤكِّد الدارسون المعاصرون أن استخدام قواعد النظم العروضي في الشعر يؤثر تأثيراً كبيراً في بعض مستويات النظام اللغوي، والشيء الأكثر وضوحاً هو أن الوزن نفسه - وهو أكثر عناصر الإيقاع تجريداً - ليس وحده الذي يضفي على النص نموذجه الإيقاعي، ولكن ثَمَّةَ عناصر كثيرة، داخليّة، تمس التغيير في حدودها الصوتية الدنيا، بما في ذلك الفونيم. وهذا لا يعني أن الوزن ليس له تأثير في النظام اللغوي عند كتابة الشعر.

ولهذا يعتمد الشعر الروسيّ على التفعيلة التي يتعاقب فيها المقطع الثقيل والمقطع الخفيف، في حين أن الشعر البولنديّ لا يعتمد على مثل هذا النبر، وإنّما يعتمد على المقاطع، فمن الصعب أن يعتمد الشعر البولنديّ على تفعيلات كتلك التي يعتمد عليها الشعر الروسيّ . فهو - أي البولندي - يعتمد على وحدة أكبر تتألف من كلمات عدة، وفي كل بيتين من الشعر البولندي عدد من المقاطع syllables إلى جانب التشابه في القافية.

وهذا الاختلاف في النظامين العروضيين يؤدي إلى اختلاف في الطبيعة الداخلية لتعاقب المقاطع، بل إلى اختلاف في البنى المقطعية للشعر، من أجل ذلك لم تحقق محاولات الشعراء الرُّوس لنظم الشعر بالبولنديّة إلا الفشل الذريع.

وإذا مضينا بعيداً في دراسة الأنظمة العروضّية للشعر، وارتباط ذلك بالنظام الصوتي للغة، وجدنا الكثير من الفروق التي تمنح كل شعر هويته الخاصة، فالشعر

الروسيّ يختلف عن الإنجليزي، وهذا - بدوره - يختلف عن الشعر الألمانيّ، فالشعر الألمانيّ يبدو - مقارنة بالروسيّ - أكثر رتابة monotonous والإنجليزي يبدو للقارىء الروسي مفتقراً للإيقاع. وهذا الانطباع لا تفسير له - في الواقع - إلا بالرجوع إلى الفروق النبرية الخاصة بكل لغة من اللغات، وإلى الانحرافات النطقية التي يلجأ إليها الشاعر تحت وطأة الملاءمة بين متطلبات الوزن، والترتيب الذي يقتضيه النحو للألفاظ التي يتألف منها البيت الشعري.

فهذا الترتيب يضفي نوعاً من الوَحْدة، والتناسق الصوتي في القصيدة، أي أنّ كل قصيدة تكوِّن - بالضرورة - وحدة تناغميَّة معينة، تشتركُ مع غيرها من القصائد بالمقياس العروضي، إلا أنها تشكل حالة تناغمية خاصّة، متفرّدة، بسبب نزوع الشاعر للخروج على القياس العروضي، وهنا تبرز المفارقة متمثلة في حرص الشاعر على الوزن، بمقدار حرصه على التحرر منه. وهذا الموقف النابع من التوتر الذي يميز العملية الإبداعية، يقودنا - في الحقيقة - إلى الوقوف على أسرار التحولات البنيوية التي تشيع في اللغة الشعرية، تلك التحولات التي تبث إشعاعها في النصوص، وتتطلب دراستها نوعاً آخر من البحث يختلف عن دراسة أي مستوى من مستويات النشاط اللساني.

نَخْلُص من هذا الذي قُلناه إلى نتيجةٍ في غايةٍ الأهمية، وهي أنّ القارىءَ الذي يريدُ دراسة الشعر، واللغة الشعريّة، لا يستطيع أنْ يُحلِّل، أو يفسر "الشِّعريَّة" ما لم يأخذ بالإعتبار تلك القواعد التي يتيحها النظام اللغوي للشّاعر لكي يعتمد في تنظيم النصّ، وفي الوقت ذاته، لا يستطيع عالم اللسان أن يحلل الصورة، وقوة التعبير، في اللغة الشعرية، ما لم يأخذ بالحسبان الجوانب الثقافية، والتراثية، التي تؤثّر في النظم، وتُكْسِبْ القصيدة طابعها الفنيّ الخاصّ.

وفَهْمُ القصيدة، أو تحليلها، عمليّة مزدوَجة، تتّكىء على الغوص في نسيج النص من جهة، وحدس الباحث القادر على لمح الجوانب الخفية في الشعر، من جهة أخرى، ولا ينفي ذلك أن الأمر بحاجة إلى تحليل يزيد كثيراً عمّا ذكرنا. ومن الصّعب الادّعاء بأن في الإمكان أنْ يقدّم المرءُ تحليلاً للنصّ الشعريّ يجمع بين الشمول والتكامل الذي لا يترك مزيداً لمستزيد. وليس ثَمّةَ من يدعي القدرة على تحليل النص الشعريّ تحليلاً يبرز جُلَّ ما فيه من جوانب جماليّة ووجدانيّة، تمَّ التعبير عنها من خلاله.(٨)

الهوامش

١- رومان ياكبسون: ولد في عام ١٨٩٦، درس في معه لازاروف للغات الشرقية، وفي جامعتي موسكو، وبراغ، وعمل أستاذاً في معهد موسكو المسرحي، وفي جامعة ماساروك وكوبنهاجن واوسلو وكولومبيا ونيويورك. شارك في عدد من الجمعيات الأكاديمية، واهتم بدراسة اللغات السلافية، والشعر التشيكي. وشملت مؤلفاته حقول الفليولوجيا وتاريخ الأدب، والفولوكلور، واللسانيات الصوتية. وظهرت أعماله باللغة الإنجليزية في سبعة أجزاء بعنوان: Selected Writings وتوفي ياكبسون عام ١٩٨٢.

٢- إدوارد ستانكفيتش: ولد عام ١٩٤٠ وهو من أصل بولندي. تخرج في جامعة روما، وانتقل للإقامة في الولايات المتحدة عام ١٩٥٠. حصل على الدكتوراه من جامعة شيكاغو، وتخص بدراسة اللغات والأدب السلافي في جامعة هارفارد. يقوم منذ عام ١٩٥٤ بتدريس هذه اللغات في جامعة انديانا إلى جانب تدريس الأدب، وعلم اللغة، واللهجات، وأعاريض الشعر فضلاً عن النظام الصرفي وعلم المصطلح.

٣- شارلز موريس Morris عالم لغة أمريكي معاصر له كتاب: العلامات واللغة والسلوك. صدر في نيويورك عام ١٩٤٦.

٤- ثومبسون: كاتب وباحث أمريكي له كتاب الحكايات الفولوكلورية The Folktales (نيويورك ١٩٤٦) وكتاب "الكشاف المفهرس للرموز المستعملة في القصص الشعبي" (بلومنغتون ١٩٥٥).

٥- إدوارد سيفرز: عالم لغة ألماني، له كتب من أبرزها: الصوتيات العامة (ليبزغ ١٩٠١) ودراسات في الإيقاع والموسيقى (هايدلبرغ ١٩١٢).

٦- إدوارد سابير Sapir : من أبرز علماء اللغة في أميريكا صدر له كتاب: اللغة Language (نيويورك ١٩٢٤).

٧- كارل فويغلين Voegelin : ولد عام ١٩٠٦ ودرس علم النفس في جامعة ستانفورد،والإنثرولوجيا في جامعة كاليفورنيا. وعلم اللغة العام في جامعة ييل. عني بدراسةلغات الهنود الحمر إلى جانب دراسته لعدد من اللغات القديمة، درس الإنثرولوجيا منذ عام ١٩٤١ في عدد من الجامعات قبل أن يستقر في جامعة "انديانا" ليصبح رئيس قسم اللغات فيها، أشرف على "المجلة العالمية لعلم اللغة

الأمريكي" وأدار قسم المحفوظات بجامعة أريزونا لمدة سنة.

٨- يعتمد هذا المقال على قراءة تحليلية لدراسة ستانكفيتش المنشورة في:

Style In Language, M.i.t. Press, Cambridg, Massachusetts, 3 Ed. Pre. (1971), pp. 69-81.

المقطع العروضي في ضوء الدراسات الصوتية

يقوم عَرُوْضُ الشِّعر العربيّ - مثلما هُو مَعْروف - على معرفة المتحرك والساكن[1]. وقد اجتهد العروضيون الأوائل، منذ الخليل بن أحمد، في إِرْساء قواعد تجريديّة صارمة، للتقطيع تعتمد على هذا الأساس. فإذا كان الحرف متحركاً أشاروا إليه بالرمز (ب) دلالة على أنه يمثل مقطعاً عروضياً قصيراً، وإذا اجتمع المتحرك مع آخر ساكن أشاروا إليه بالرمز (-) للدلالة على أن هذا مقطع عروضيّ طويل. وإذا توالى في الكلمة، أوفي الكلمتين، متحركان، أشاروا إليهما برمزين صوتيين قصيرين (ب ب)، وسمُّوا هذا التتابع: سبباً ثقيلاً، في حين أن تتابع المتحرك والساكن[2]. سمّوه سبباً خفيفاً.

وهذه الطريقة في التقطيع العروضي لا تخلو من مشكلات تواجه دارسي العروض، فعندما يقطعُ الدارسُ كلمة مثل (لَمْ) فإن الرمز الصوتي المناسب لها هو المقطع الطويل (-) أي: السبب الخفيف. والرمز نفسه يستخدم للدلالة على المقطع العروضي في لا وهذا في رأي الدراسات الصوتية الحديثة غير دقيق؛ لأنَّ الصّوت المنطوق في (لا) أطول من الصوت المنطوق في (لَمْ)، فكيف يكون الرمز الصوتي (-) الدال على الكلمتين واحداً مع الاختلاف في طوليهما [3]؟

وإذا وقفت عروضياً، عند كلمة (قَضَى) أشرت لها بالرمز الصوتي المعروف لدى العروضيين باسم الوتد المجموع، وهو مقطع قصير وآخر طويل (ب -) والعروضيون يساوونَ بين هذه الكلمة، وكلمة (بَلَمْ)، فالتقطيع للكلمتين تقطيعٌ واحدٌ، فكلاهما وتد مجموع. ويزداد الأمرُ تعقيداً إذا قرأنا تعريف العروضيين للوتد المجموع[4]، فَهُمْ يؤكدون أنه مؤلف من متحركين وساكن، وإذا كان هذا صحيحاً بالنسبة لكلمة (بلم) فهو ليس صحيحاً في كلمة (قَضَى) لأنها ليست من مُتَحَرِّكَين وساكن، فالألف المقصورة في

(قضى) ليست حرفاً ساكناً كَما وُهِمَ العروضيون، وإنما هي حرفُ مد (صائت) وهو مساوٍ لحركتين قصيرتين[٥]. علاوة على أن الضّاد في (قَضى) ليست متحركة، إذا صح الافتراض بأن الألف حرف ساكن.

والحقيقة أن هذه المشكلات لا تواجه الدارس العروضي في التقطيع فحسب، بل تواجهه في مجال آخر من مجالات الدرس العروضي، وهو معرفة الزِّحافات في الحشو، والعِلَلُ التي تصيب عروض البيت الشعري، وضربه، سواء أكانت من عِلَلُ النقصِ أو الزيادة، المفردةِ أو المركبةِ. وسوف نحاول، في هذا البحث، الإفادة من الدراساتِ الصوتيّة الحديثة فيما يمكن أن يوصف بأنه محاولةٌ جديدةٌ لتبسيط الدرس العروضي، وتجنب الكثير من المشكلات التي توقع الدارس في بعض اللّبْسِ الناتجِ عن تناقض النظر العروضي القديم مع الدرس الصوتي الحديث.

وابتداء يجب أن نميز بين الأصوات في اللغة، فنشير إلى أن علماءَ اللسانِ قسّموا الأصوات اللغويّة إلى نوعين هما: الصوامت. Consonants ويعنون بها الأصوات الصحيحة، التي يمكن أن تظهر بعدها الحركات: كالضم والفتح، والكسر والسكون. والصوائت vowels وهي: الأصوات التي لا تظهر بعدها الحركات، ولا يمكن أن تسكن، لأنّها هي نفسها حركات، إمّا قصيرة كالضمة والفتحة والكسرة، وإما طويلة كالألف والواو والياء[٦]، وقد سمّيت الصوامت بهذا الإسم لأنّ النَّفَسَ يُحْبَسُ عندَ النُّطق بها، في حين سُمِّيت الصّوائت بهذا الإسم لأن النَّفَس يستمرّ عند النطق بها بالخروجِ من الفم، فكأن الناطق بها يمدُّ الصّوت، أي: يُطيل بها النطق[٧].

وقد ميزت الصّوتياتُ الحديثة بين الصوت اللغوي المفرد (الفونيم) وبين المقطع الصوتيّ: فالفونيم phoneme هو أصغر وحدة صوتيّة يمكن النطق بها منفردة، ويؤدي تغييرها في الكلمة بوحدة أخرى إلى تغيير معنى الكلمة كلية[٨]. فالثاء في (ثقب) فونيم، فإذا وضعنا بدلاً منها النون -مثلاً- أصبحت لدينا كلمة جديدة لاصلة لها بكلمة "ثقب" وهي كلمة "نقب" فالثاء فونيم، والنون فونيم. أما المقطع فهو وحدة صوتيّة أكبر من الفونيم يمكن التفوُّه بها منفردة، كأن تكون مؤلفة من صامتٍ وصائتٍ قصير، أو صائت طويل، ويحسن الوقوف عليهما. مثل (كَ) في(كتب). ومثل مل (جمل) إذ كان الوقوف عليها مُسْتَحْسَناً في آخر الجملة[٩].

حظي المقطع الصوتي بعنايةٍ غير واحد من الباحثين عرباً ومستشرقين، من أقدمهم المستشرق رايت، والمستشرق فايل G.Weil في الموسوعة الإسلامية و د. ابراهيم انيس في "موسيقى الشعر" (١٩٥٢) ومحمد النويهي في "قضية الشعر الجديد" (١٩٧١) وكمال أبو ديب في البُنْية الايقاعية للشعر العربي (١٩٧٤) وشكري عياد (١٩٧٨).

والمقاطع الصوتية في اللغة العربية نوعان:

مقطع مفتوح [١٠] وهو الذي ينتهي بصائت، قصيراً كان أو طويلاً، مثل المقاطع الثلاثة المؤلفة لكلمة (كتب) فهي: {ك –َ ت –َ ب –َ} ومقطع مغلق وهو الذي لا ينتهي بصائت. مثل {لم} في لمتك. ولتسهيل التعرف على المقاطع نقترح الطريقة التالية في كتابة الكلمة:

(ل –ُ م ت –ُ ك –َ) فاذا نظر الدارس في هذه الكلمة لاحظ ما يلي:

اللام مع الضمة و الميم تؤلف مقطعاً واحداً هو المقطع المغلق، والتاء مع الضمة تؤلفان مقطعاً واحداً، وهو المفتوح، لانتهائة بصائت قصير، والكاف مع الفتحة تؤلفان مقطعاً واحداً، هو المقطع المفتوح الثاني من الكلمة.

وكل نوع من هذين النوعين يقسم –بدوره– إلى أقسام، فالمقطع المفتوح يقسم إلى: قصير مفتوح، وهو الذي ينتهي بحركة قصيرة نرمز إليها بالحرف (ح) فيكون المقطع مؤلفاً من صامت (ص) وحركة (ح) فنرمز إليهما معاً بالرمز (ص ح)، وطويل مفتوح، وهو الذي ينتهي بحركة طويلة، كالألف أو الواو أو الياء، بشرط أن تكون هذه الحروف حروف مد، ونرمز إلى هذه الحركة بحرفي (ح ح) بدلاً من حرف واحد، فالمقطع الطويل المفتوح مؤلف من صامت، حركة طويلة (ص ح ح).

ومثلما يقسم المقطع المفتوح إلى طويل long syllable وإلى آخر قصير short syllable فإن المقطع المغلق يقسم هو الآخر إلى قصير وطويل مغلق، ومديد مغلق[١١]، فأمَّا القصير المغلق فيتألف من صامت، وحركةٍ قصيرةٍ، وصامت آخر، نحو: (لَمْ) في كلمة (عالم) وتقطع على هذا النحو (ع ا ل –َ م) فالعين مع الألف تكونان مقطعاً مفتوحاً طويلاً يرمز له بالرمز (ص ح ح) واللام مع الفتحة، والميم الساكنة تؤلف مقطعاً قصيراً مغلقاً نرمز له بالرمز (ص ح ص). أما المقطع الطويل المغلق، فيتألف من صامت، وحركة

طويلة، وصامت آخر، ومثال هذا واضح في المقطع الأخير من كلمة "قَلوص" في قول الشاعر:

بَكَيْتُ حتّى لَمْ أَدَعْ عَبْـــرَةً إذْ حَمَلوا الهَوْدَجَ فَوْقَ " القَلَوْصْ"

فإذا قطّعنا هذه الكلمة، وجدناها تتألف من: (ق َ /ل و ص) فالقاف والفتحة تؤلفان مقطعاً قصيراً مفتوحاً، فيما تؤلف اللام والواو التي للمد والصاد، وهي صوت صامت ساكن، مقطعاً طويلاً مغلقاً، نرمز إليه بالرمز (ص ح ح ص). أما المقطع المديد المغلق، فهو المقطع الذي ينتهي بصامتين يتقدمهما صامت متحرك، كما في كلمة "بِنْتْ" إذا وقف عليها القارىء. فهي تقطع إلى (ب ِ ن ت) فالباء مع الكسرة والنون الساكنة والتاء تؤلف جميعاً مقطعاً رمزه: {ص ح ص ص}. و هذا نادر الوقوع لأن النطق بساكنين متواليين أمر تَنْفُرُ منه العربية في النثر، فما بالُنا بالشّعر؟.

وفي ضوء هذا النظر نستطيع أن نستأنف القول في المقاطع العروضية فالسبب الخفيف، مقطعٌ قصيرٌ مغلق، أو طويلٌ مفتوحٌ، والتّسميةُ الجديدةُ أكثرُ دقّة لأننا عندما نقول في (لا) مقطعاً طويلاً مفتوحاً نميزها عن القصير المغلق في "لَمْ". أما السبب الثقيل عند العروضيين فقد انتهى أمره إلى القول بأنه مقطعان قصيران مفتوحان، وبذلك نقلل عدد الأجزاء العروضية التي تتألف منها التفعيلات، ولا يعود القول بالفاصلة الصغرى، أو الكبرى، أو الوتد المجموع، أو المفروق، شيئاً ذا أهمية، ما دمنا قد بسطنا مسميات هذه الأجزاء إلى قصير مفتوح (ب) وطويل مفتوح، وقصير مغلق (–) وطويل مغلق (–). وبناءً على هذه الطريقة الجديدة في تسمية المقطع العروضي نختصر القول في الأجزاءِ الايقاعيةِ المسماة بالتفعيلات. فالعروضيون يقسمونها إلى: خماسية وسباعية، ثم يضيفون إليها الثمانية، والتساعية التي تعروها علل الزيادة من تذييل، وتسبيغ وترفيل، وغيره....

وقد كان هذا مسؤولاً – إلى حد ما– عن التشعب، والتفريع الكثير، في درس التفعيلات[١٢]. ونستطيع –هنا– أن نقسم التفعيلات بحسب المقاطع إلى ثلاثة أقسام هي:

١– ثلاثية أي من ثلاثة مقاطع، طويل مفتوح، وقصير مفتوح، وقصير مغلق (فاعلن) ويرمز لها بالرمز {ص ح ح /ص ح/ ص ح ص } وهذا الترتيب للمقاطع يتغير في

التفعيلة الثانية (فعولن) بحيث يكون على النحو التالي: قصير مفتوح وطويل مفتوح وقصير مغلق {ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص. }

٢- رباعية: وهي تتألف من أربعة مقاطع، ففاعلاتن تتألف من {ص ح ح/ ص ح/ ص ح ج/ص ح ص.} . ، مفاعيلن تتألف من :[ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ص ح ص] ومفعولات تتألف من:[ص ح ص/ ص ح ح/ص ح ح/ص ح]. والملاحظ على هذه التفعيلات الثلاث أنّ تقديم المقطع القصير المفتوح، أو تغيير رتبته هو الذي يعطي التفعيلة شكلها الخاص بها. فإذا قارنا بين الأشكال المقطعية ، لاحظنا بيسر أن موقع المقطع القصير المفتوح باستثناء مستفعلن التي تتألف من: [ص ح ص /ص ح ص /ص ح /ص ح ص]. هو الذي يميز التفعيلة عن الأخرى.

٣- خماسية: وهي التي تتألف من خمسة مقاطع، وهذا لا يتحقق إلا في تفعيلتين هما: مفاعلتن، ومتفاعلن. فالأولى تتألف من: [ص ح /ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص]. والثانية من [ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ص ح ص]. والملاحظ أن تغيير رتبة الطويل المفتوح في الثانية، هو الذي جعلها تنماز عن التفعيلة الأولى، فهو يحتل الرتبة الثالثة في متفاعلن، بينما يحتل الرتبة الثانية في "مفاعلتن".

والدارس المتأمل فيما سبق يلاحظ ما يلي:

١- جُلّ التفعيلات تنتهي بمقطع قصيرٍ مغلقٍ باستثناء [مَفْعُولاتُ] التي تنتهي بمقطعٍ قصيرٍ مفتوح.

٢- لا يتكرر المقطعُ القصيرُ المغلق إلا في تفعيلة واحدة هي "مستفعلن".

٣- يتكرر المقطع الطويل المفتوح في تفعيلتين هما: مفاعيلن، ومفعولات.

٤- أربع من التفعيلات الثّمانية تبدأ بقصير مفتوح، واثنتان تبدآن بقصير مغلق واثنتان بطويل مفتوح.

٥- تخلو التفعيلات من أيّ مقطع (مديد مغلق) مما يعني أن هذا المقطع لا يكون إلا حيث تكون علّة الزيادة.

في ضوء هذه الاستنتاجات يمكننا أن نعيد النظر في العِلَل، و الزِّحافات، بحيث يكون في التحليل الجديد للزِّحاف ما يساعد الدارس على فهمه فهماً صوتياً بعيداً عن المفاهيم النحوية، التي كانت سائدة في الدرس العروضي،فالإضمار - مثلاً - في عرف

العروضيين ، هو تسكين ثاني السبب الثقيل في متفاعلن[١٣]. وعندما يقال (تسكين) يتبادر إلى ذهن الدارس أنّ الأمر لا يتعدى ذلك المفهوم الذي عرفه في دروس النحو والإعراب، وقد يؤدي ذلك إلى لَبْسٍ في مفهوم الاضمار من الناحية الصوتية، والتفسير الصوتي للإضمار هو تحويلُ المقطعين القصيرين في أول التفعيلة إلى مقطع قصير مغلق. فتصبح (متفاعلن)ذات المقاطع الخمسة -كما مرَّ بنا - من أربعة مقاطع، على النحو الآتي: [ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص]. وقد نبّه العروضيّون على وقوع زِحاف آخر في هذه التفعيلة الخماسية المقاطع، وهو "الوقص"[١٤]. وقالوا فيه: هو تسكين ثاني السبب الثقيل، ثم حذفه، وعدّوه - لذلك - زِحافاً مركباً[١٥]. وحتى هذا التفسير لا يخلو من الغموض نفسه، فلو قلنا مثلاً: إنّ الوقص هو حذف القصير المفتوح الثاني من التفعيلة ليصبح عدد مقاطعها أربعة بدلاً من خمسة، لَكانَ أيسر على الدارس وأوضح.

ويقول العروضيون في زِحاف الطيّ، الذي يقع في مُسْتَفْعِلُنْ، ومَفْعُولاتُ، إنه يتمثل في حَذْف الرابع الساكن[١٦]، وهو الواو من مفعولات، والفاءُ في مُسْتَفْعِلُن. وإذا كان هذا يصح على حذف الفاء في مستفعلن فنحن في الحقيقة. لم نحذف الواو حذفاً تاماً، بَلْ قُصِرَت ضمّةً، بدليل أنّهم يلفظون التفعيلة(مَفْعُلاتُ) وعند التقطيع تحتسب هذه الحركة ضمن أسلوبهم القائم على المتحرك والساكن، فيرمزون إليها بالإشارات الصوتية (– ب – ب). وتخلُّصاً من هذا الخلط، نقترحُ أنْ يُقالُ في تفسير هذا الزِّحاف: إنَّه تحويلُ المقطع الطويل المفتوح الثاني – في مفعولاتُ – إلى قصير مفتوح، وتحويل القصير المغلق الثاني في مُستَفْعِلُنْ إلى قصيرٍ مفتوح، وبذلك نتخلص من الإشكال المترتب على التعريف غير الدقيق -صوتياً - لما تَمّ بالفعل عند طيّ هذه التفعيلة، أو تلك. فمُسْتَفْعِلُن - أصلاً - تتألف من قصيرين مغلقين، وقصيرٍ مفتوح، وقصيرٍ مغلق، وتصبح مؤلفة من قصيرٍ مغلق، قصيرٍ مفتوح، وقصير مفتوح، وقصير مغلق، ويتضح ذلك بالرموز الصوتية (ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص). أما مفعولاتُ، فتصبح مؤلفة من: قصيرٍ مغلق، وقصيرٍ مفتوح، وطويلٍ مفتوح -تذكر أن الطويل المفتوح مساوٍ للقصيرِ المغلق - وقصيرٍ مفتوح، وهي بالرموز الصوتية: (ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح). بناءً على السابق نستطيع أن نقول: إنّ "العصب"، وهو زِحاف يقع في

"مُفاعَلَتُنْ" وعرفه العروضيّون بأنه تسكين الخامس المتحرك[١٧]، هو في الواقع: دمج المقطعين القصيرين المفتوحين في مقطع قصير مغلق. فتغدو مفاعلتن مؤلفة من مقطع قصير مفتوح، ومقطع طويل مفتوح، ومقطع طويل مغلق، وآخر قصير مغلق، وبالرموز الصوتية (ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص). بذلك يكون عدد من مقاطع التفعيلة تناقص من خمسة مقاطع إلى أربعة فقط.

ونستطيع أن نصحِّح تفسير الكف، الذي لا يتعدى في نظر العروضيين حذف السابع الساكن في "مفاعيلن" أو "فاعلاتن" تفسيراً جديداً[١٨]. لنقول: إنّ " الكف" هو: تحويل المقطع القصير المغلق في نهاية هاتين التفعيلتين إلى مقطع قصير مفتوح. وبناءً عليه يمكننا أن نستنتج أن مثل هذه الظاهرة الصوتية تخالف أحد الأسس العامة في بنية التفعيلة، وهو الانتهاء بمقطع قصير مغلق. وفي ضوء هذا التغيير ينفتح المجال أمام الشاعر ليحيل الجملة الشعرية إلى جملة متحركة يمكنها أن تتحد بما يليها من جمل شعرية، مما يقربنا من ظاهرة "التدوير"[١٩] في الشعر.

ولا يجوز أن نتجاهل ما وقع فيه العروضيّون من وهم حين تحدثوا في زِحاف "الخَبْنْ"، فعرفوه بقولهم: هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، ومثلوا عليه بحذف السّين من "مستفعلن"، والألف من "فاعلاتن"[٢٠] وَفاعِلُنْ. ولو صحّ هذا على التفعيلة الأولى، فإنه ليس بالضرورة أنْ يكونَ صحيحاً مع التفعيلتين الآخريين. والثاني في " فاعِلاتُن" و "فاعِلُن" ليس ساكناً. وإنما هو الألف، والألف حرف مد، والمد حركة طويلة. هذا أولاً، وثانياً نجد الأولى من التفعيلة بعد خبنها متحركاً،"ففاعِلاتُن" أصبحت "فَعِلاتُن" (بفتح الفاء) و" فاعلن" أصبحت " فَعِلُن". وفي كلتيهما ثَمَّةَ حركة (صائتٌ قصير) تُحْتَسَبُ في التّقطيع. وعليه فإن ما ذكره العروضيون بشأن "الخَبْنْ" ليس صحيحاً من الناحية الصوتية، وإن كانوا قد توهَّموا الحذف، فلأنهم خُدِعوا بالمظهر الخطي للتفعيلة، والأصح أن نعرف الخبن - هُنا - بأنه تحويل المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح) في أول التفعيلة إلى مقطع قصير مفتوح:(ص ح).

ويتكرّر مثل هذا الخلط عند القول في زِحاف "القَبْضْ" -وهو مما يقع في العَرُوض. والضّرْب- فقد أجمعوا على أن القبض، هو: حذف الخامس الساكن من " مفاعيلُن"، وَمِنْ "فعولُن"[٢١]. وإذا كان هذا يصدق على "فعولن"،فإنه ليس كذلك بالنسبة لمفاعيلن.

فالياء هنا ليست ساكنة كما وهموا، وإنما هي حرف مد، والمد ليس بساكن، ولو حذفت هذه الياء، حذفاً تاماً، لوجب أن يلتقي ساكنان، وهما: الرابع والسادس من التفعيلة، ويصبح التقاء ساكنين في وسط التفعيلة مدعاةً لتحريك أحدهما، والأصح أن نقول -كما فعلنا عند القول في الخبن- إن هذه الياء لم تحذف، وإنما تحولت إلى كسرة، والكسرة هي بعض الياء، فيما يقول أبو الفتح[٢٢]. وإذن، فإن التفسير الصوتي للقبض هو: تحويل المقطع الطويل المفتوح في "مفاعيلن" - أي المقطع الثالث - إلى مقطع قصير مفتوح. فتصبح التفعيلة بناءً على ذلك من: قصيرٍ مفتوح، وطويلٍ مفتوح، وقصيرٍ مفتوح، وقصيرٍ مغلق، وبالرموز الصوتية: [ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص].

استنتاجاً من ذلك نحصر الزِّحافات فيما يلي: إما أن تكون تحويلاً للمقطع الطويل المفتوح إلى قصيرٍ مفتوح، أو تحويلاً لمقطعين قصيرين مفتوحين إلى مقطع قصير مغلق، أو تحويل المقطع القصير المغلق - في أول تفعيلة، أو آخرها - إلى مقطع قصير مفتوح. وهذا يطرد في التفعيلات كلها من ثلاثية، ورباعية،وخماسية.والمظهر العام للزِّحاف هو اختصار عدد مقاطع التفعيلة، كمًّا أو نوعاً.

وخلافاً للزِّحاف جاءت العِلَل في أواخر الأجزاء، فهي إمّا في عروض البيت، أو ضَربه، أو في كليهما معاً. وقد اختلف العروضيّون اختلافاً شديداً في تعريف العلل، وتمييزها عن الزحاف. فمنهم من يرى أن العلل لا تكون إلا في الأوتاد، في حين الزحاف لا يكون إلا في الأسباب[٢٣]. ومنهم من يرى أن كل ما يقع في ضرب البيت، أو عروضه، عِلَّة، سواء وقع في وتد ، أو في سبب[٢٤].

والذي يهمُّنا هنا هو أن نوضح ما يتصل بالعلل من الناحية الصوتية، فعلل النقص وهي: الحَذْفُ، والحَذ، والقَطْعُ والقَطْفُ، والبتْر، والصلْمُ، والقَصْمُ، وغيرها... مما اتفق العروضيون على تفسير واحد لها وهو الحذف[٢٥]. أي:اختصار عدد مقاطع التفعيلة. فنحن لا نختلف معهم في أن الحذف في "مفاعيلن" أو "فعولن" اختصر عدد المقاطع من أربعة إلى ثلاثة في الأولى، ومن ثلاثة إلى اثنتين في الثانية، وإن "الحذ" اختصر عدد المقاطع في "متفاعلن" من خمسة إلى ثلاثة، وإن "البتر" في "مستفعلن" اختصرها إلى مقطعين بدلاً من أربعة، وفي"فعولن" من ثلاثة إلى مقطع، وأن "الصلم"اختصر عدد مقاطع "مفعولات" من أربعة إلى اثنين.

وقد لاحظ العروضيون أن علل الزيادة تؤدي إلى زيادة صوتية في التفعيلات التامة، أو غير التامة، إلا أنهم لم يتنبهوا إلى طبيعة هذه الزيادة، بحيث يعطونها التفسير المناسب الذي يمكن الدارس للعروض من فهمها على أسس قوية، متينة. فالترفيل -مثلاً- وهو لا يقع إلا في "متفاعلن" ذات المقاطع الخمسة -من الناحية الصوتية- هو إضافة مقطع طويل مفتوح على التفعيلة ليصبح عدد مقاطعها ستة مقاطع. وهي: قصيرٌ مفتوح، وقصيرٌ مفتوح، وطويلٌ مفتوح، وقصيرٌ مفتوح ثم طويلٌ مفتوح، وقصيرٌ مغلق. وبالرموز الصوتية (ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص). أما التّذييل، والتسبيغ، فهما من الناحية الصوتية تحويل المقطع القصير المغلق، في آخر التفعيلة، إلى مقطع طويل مغلق. "فَفَاعِلاتُن" المكونة من أربعة مقاطع، يصبح المقطع الأخير فيها طويلاً مغلقاً (فاعلاتان: ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح ص) وكانت التفعيلة بالرموز الصوتية (ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص)- فالزيادة وقعت في هذا المقطع الأخير، وتنبه الدارس إلى هذه الزيادة الصوتية يشعره بأن الجهد المبذول في نطق المقطع أكبر منه عندما لا تكون التفعيلة مشمولة بإحدى علل الزيادة.

تطويل المقطع الصوتي و تقصيره:

وليس المطلب الذي نتصدّى له في هذه الدراسة هو تغيير التسميات، وتصحيح بعض المفاهيم الخاصة بالمقطع العروضي؛ ولكن الهدف الذي لا محيد عنه، هو إعطاء التفسير الدقيق لبعض الظواهر الصوتية التي تقع في لغة الشعر وحده -دون النثر- مما له أثره الحاسم في التقطيع العروضي، ومعرفة الأوزان. ومن هذه الظواهر ظاهرتا: التطويل، والتقصير للصوت اللغوي، وقد نبّه العروضيون على تطويل الصوت اللغوي، فأشار محمد بن علي المحلّى في "شفاءِ الغليل" إلى حاجة مستخدم اللغة لمطل الحركة الملازمة لضمير الغائب فيلفظ به: (بهى)، وله: (لهو)[٢٦] ولكنه، مع علمه الدقيق بكثير من الظواهر العروضية في اللغة العربية، لم يجب عن السؤال الذي يساور الدارس، وهو: متى ينبغي تطويل هذه الحركة، ومتى لا ينبغي؟.

وسمى بعض المحدثين هذه الظاهرة إشباعاً [٢٧]، مع أن الإشباع عند العروضيين شيء آخر مختلف، وهو حركة الدخيل في القافية المؤسسة، مثل الكسرة في كلمة أصابع، في البيت التالي:

لقد نَبَتَتْ في القَلْبِ منها مَحَبَّةٌ كما نَبَتَتْ في الراحتينِ الأصابعُ

وقد اعتمد في تفسير ظاهرة تطويل الصوت اللغوي على السماع، وركن إلى ذائقة الدارس الذي يميز المستقيم من المضطرب في الأوزان. على أن هذا الذي ركن إليه في الأمر نتيجة لا وسيلة للضبط، والإتقان، لذا لابدّ من إجابة ثانية عن السؤال المطروح، وهو: متى نطيل الصوت اللغوي، ومتى نبقيه قصيراً؟

والحق أن دمج الدراسة العروضية بالدراسة الصوتية يعطينا الجواب، فعندما يكون المقطع الصوتي الذي يقابل حركة الضمير مقطعاً مفتوحاً في أصل التفعيلة، تجب إطالة الصائت القصير، تحقيقاً للأصل الذي هو مقطع طويل. ولابد من أن نتذكر – هنا – تساوي المقطع المفتوح والمقطع القصير المغلق، وجواز حلول أحدهما مكان الآخر. فلنأخذ المثال التالي:

قَوْمي هُمُ قَتلوا أُمَيْمَ أَخي فإذا رَمَيْتُ يُصيبُني سَهْمـــــي

في هذا البيت –فيما نلاحظ– تم اشباع حركة الضمير (هم) وذلك لأنها جائت في موقع هو –أصلاً– يتألف من مقطعٍ قصيرٍ مغلق. ولذا يتم تطويل الصائت القصير المفتوح ليغدو مساوياً للقصيرِ المغلق، وهذا مثالٌ ثانٍ من (الوافر):

و ما بي فاعْلَمُوه مِنْ خُشُوعٍ إلى أَحَدٍ وَما أَزهى بِكِبْـــــرِ

فحركةُ الضّمير في كلمة (فاعلمُوه) وَقَعَتْ في مقطع مَعْصوب، وهو الثالث من (مفاعلتن) ويجب أن يكون قصيراً مغلقاً، وبغير إطالة الضمة يصبح هذا المقطع قصيراً مفتوحاً، لذا تَمّ تحويله إلى طويل مفتوح، ليساوي بقيمته الصوتية: القصير المغلق.. وهذا مثال من البحر الطويل:

لَدُنْ غدوةٍ. حتّى أتى اللَّيْلُ، وانْجَلَتْ
غَمَامةُ يَوْمٍ شرّهُ مُتظاهرُ.

فالتطويل وقع في كلمة "شره"، وقد جاءَت الهاء مع الضمة في موقع المقطع الثاني

في (فعولن).. ونحن نعرف أنّ هذا المقطع يجب أن يكون طويلاً مفتوحاً يرمز إليه بالرمز الصوتي (–) وإذا لم يتم الإشباع تحول المقطع إلى قصير مفتوح، وبذلك تصبح التفعيلة مؤلفة من مقطعين قصيرين مفتوحين متواليين،فإذا أضفنا إليهما تحويل المقطع القصير المغلق إلى قصير مفتوح بسبب زِحاف القبض، وجدنا التفعيلة تتحول إلى ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة، وهذا لا يجتمع في أي من التفعيلات إلا (الخَبْل) في مستفعلن. وبناء عليه تمت إطالة الصائت القصير ليكون المقطع طويلاً مشاكلاً للأصل. ومثلما يعطينا التحليل الصوتي للمقطع العروضي هذا التفسير لظاهرة تطويل الصوت اللغوي، يعطينا التفسير الدقيق، والضابط العروضيّ، لظاهرة معاكسة، وهي تقصير الصوت اللغوي، فماذا نعني بالتقصير؟.

لم يُشرْ العروضيّون إلى هذه الظاهرة؛ ولكنهم تحدثوا عن القصر، وهو شيء آخر مختلف لا علاقة له بهذه الظاهرة [٢٨]. والذي نعنيه بالتقصير هو جعل الصائت الطويل، ألفاً كان أو ياءً، صائتاً قصيراً. ويحدث هذا ليسهل دمج الصائت الطويل بعد تقصيره في مقطع قصير مغلق. وهذا على ذلك من الكامل:

مِنْ كلِّ مسترخي النِّجادِ، مُنازلٍ   يسمو إلى الأقْرانِ، غيرِ مقلِمِ

فالياءُ في كلمة (مسترخي) و هي صائتُ طويل، تم تحويلها في النطق إلى كسرة، ودمجت هذه الكَسْرة مع الصامت الذي يليها (النون) في مقطعٍ قصيرٍ مغلقٍ. ووقع هذا التقصيرُ في ألف (لاقي) في قول الشاعر:

نلقى الذي لاقى العدوّ، وتصْطَبِحُ   كأساً صبابَتُها كطَعْمِ العَلْقَـــمِ

فالألفُ في (تلقى) دُمِجَتْ مع القاف التي قبلها، واللام التي تليها، في مقطعٍ قصيرٍ مُغْلق. ويتم تقصير الألف في ضمير المتكلم (أنا) في معظم الأحيان، وهذا المثال على ذلك من الطويل:

لَقَدْ عَلِمَتْ عُليا هَوازِنَ أننــــي   أنا الفارِسُ الحامي حقيقةَ جَعْفَرِ

فالألف في (أنا) تم تحويلها إلى فتحة ليسهل دمجها، هي والنون، واللام الساكنة، في مقطع قصير مغلق، مساوٍ للمقطع الطويل المفتوح في (فعولن)، وبغير هذا التقصير ينشأ لدينا مقطع زائد في التفعيلة.

ومن الظواهر الصوتية المشاكلة للتطويل والتقصير ظاهرة الإهماز [٢٩]، وهي تحويل الحرف غير المهموز، في الأصل، إلى حرف مهموز، وبذلك يكسب المقطع العروضي جزءاً جديداً، فلننظر كيف همز الشاعر كلمة (ملاك) في البيت التالي:

وَلَسْتُ بِإنسِيٍّ وَلكِنْ لَمَــــلأكٍ   تَنَزَّلَ مِنْ جَوِّ السَّماءِ يَصوبُ

وهذا البيت من البحر الطويل، وقد أدى الإهماز في كلمة "ملأك" إلى تغيير في مقاطع التفعيلة، فجعل المقطع الثالث منها مقطعاً قصيراً مفتوحاً ليوافق علّة "القَبْض" التي تتمثل في تحويل المقطع الطويل المفتوح إلى مقطع قصير مفتوح. وعكس الإهماز التخفيف، الذي يعني إسقاط الهمزة، فهذا مثال من الطويل:

لَوْ انّ أمرأَ القَيْسِ بنَ حُجْرٍ بَدَتْ لَهُ   لما قال: مُرّا بي على أمِّ جُنْدُبِ

فقد حول همزة "أنّ" إلى الألف المسماة بألف الوصل، وهي التي تسقط في اللفظ، وتظهر في الخط. وهذا بطبيعة الحال ساعد الشاعر على دمج الواو من لو، والفتحة والنون الأولى من (أن) في مقطع قصير مغلق مساوٍ للطويل المفتوح في أصل التفعيلة (فعولن). ويقول شاعر آخر:

ويلُ مِّ قتلى بالرِّصاف لَوَ انَّهُــمْ   بَلَغوا الرَّجاءَ لِقَوْمِهِمْ أو مُتِّعُــوا

فَقَدْ حذَف الشّاعر همزة (أمّ) للغرضِ نفسهِ وجعل همزة (إنّهم) همزة وصل للغرض ذاته. ويقولُ ثانٍ:

ويلُ مَّهِ رَجُلاً يُليذُ بِظَهْــــرِهِ   إبلا، ونَسّال الفيافــــي أرْوَعُ

أما الحادرة، فقد حذف همزة (مرأىً) تجنباً لزيادةٍ في المقطع الصوتي تخرج التفعيلة عن وضعها المستقيمِ المقبول:

مُحْمَرَّةٌ عَقِبَ الصَّبوحِ عيونُهُمْ   بمَرىً هناكَ منَ الحياةِ ومَسْمَعِ

ويقول الشارح: أراد بمرأى هناك، فترك الهمز[٣٠]

ومن الظواهر الصوتية الغريبة التي سمح بها العُرف الشعريّ: أن يسقط الشاعر صوتاً من أصوات الكلمة تجنباً لتغيير صورة المقطع العروضي، وهذا قد يقع في الصوامت مثلما يقع في الصوائت، ومثلما يقع في الصائت الطويل يقع في الصائت القصير كذلك يقول الشاعر:

أصخرُ بنُ عبدالله، إن تَكُ شاعراً فإنك لا تُهدي القريضَ لِمُفْحِمِ

ففي هذا البيت أسقط الشاعر النون من تكن، وذلك لأن الكلمة لو وردت تكن لأصبحت "مفاعيلن" من غير مقطع قصير في أولها. وهذا هو زِحاف "الخرم" وهو لا يقع إلا في أول البيت. وحذف الشاعر الياء، وهي صوت مد،تجنباً للزيادة في طول المقطع الصوتي. فقال:

كفّاكَ كفٌ لا تليقُ درهمـاً جوداً، وأخرى تُعْطِ بالسّيفِ الدِّما(٣١)

فكلمة (تُعْطِ) أصلها تعطي، ولو جاءت كالأصل لأصبح المقطع طويلاً، بدلاً من أن يكون قصيراً مفتوحًا، وبذلك يفسد التفعيلة، فبدلاً من أن تكون "مستفعلن" تغدو (مُسْتَفْعِلْ) وهذا هو القطع، وهو لا يجوز في حشو البيت. وهذا مثال من الخفيف:

لَيْسَ تَخفى يسارتي قَدْرَ يومٍ ولَقَدْ يُخْفِ شيمَتي إعسـاري

فقد جاءت كلمة «يخفي» الثانية بحيث لو ذكر الياء لأصبح المقطع الصوتي طويلاً مفتوحاً، وهو أحوج إلى المقطع القصير ليناسب "مستفعلن" المخبونة.

ومثلما أجازوا للشاعر أن يسقط من حسابه حرفاً صامتاً، أو صائتاً طويلاً، أجازوا له أيضاً أن يسقط الحركة (الصائت القصير) ففي قول الشاعر:

يا صَخْرُ وَيْحَكَ لِمْ عيرتَني نفَراً كانوا غداةَ صباحٍ صادقٌ قُتِلـوا

فقد جائت كلمة (لِمْ)، وهي للإستفهام، ويجب أن تكن متحركة، في موقع ينبغي أن يكون المقطع فيه قصيراً مغلقاً، مع بدءِ تفعيلة جديدة بعده من البسيط، و هي تبدأ كذلك بمقطعٍ قصيرٍ مغلق. لذا فإن التحريك كان سينهي التفعيلة بمقطع مفتوح، وهذا لا يستقيم في (فعلن). ويتحقق العكس، فيحرك الساكن، في ياء المتكلم الساكنة، لتشكل مع الحركة مقطعاً قصيراً مفتوحاً:

رُبَّ مَنْ أنضجْتُ غيظاً قَلْبَهُ قَدْ تمنّى لِيَ موتاً لَمْ يُطَـعْ

ويجوز أن يُمْطَلَ الصائت القصير ليكون طويلاً، على نحو ما ذكرنا عند الكلام على التطويل والتقصير، ويدخل هذا التطويل تعديلاً جديداً في بنية الكلمة لفظاً وخطاً، فالشاعر الذي يقول:

تَنْفي يَداها الحصَى في كُلِّ هاجرة نَفْيَ الدراهيمِ تنقادَ الصياريفِ

فالياءُ في الدراهيم، والصياريف، جاءت من الزيادة في طول الكسرة. ففي الأولى ليقيم الشاعر "فاعلن"، ويكون المقطع الأول طويلاً مفتوحاً، وفي الثانية أيضاً كي يجعل المقطع القصير المفتوح طويلاً يلائم (فَعْلُن) في ضرب البيت. وهذا مثال من الوافر ذكره أبو الفتح بن جني في الخصائص:

فأَنْتَ مِنَ الغوائِلِ حيَن تُرْمـــي وَمِنْ ذَمِّ الرِّجالِ بِمُنْتَزاحِ (٣٢)

فأصل الكلمة الأخيرة (بمُنْتَزَحِ) ولكن الشاعر زاد في طول الفتحة، ومطلها، حتى أصبحت ألفا، وعدل بذلك عن المقطع القصير إلى المقطع الطويل المفتوح، ليناسب (فَعُولُن) في ضَرْبِ البيت. ونحو هذا البيت الذي ذكره من البسيط:

وأنَّني حيثُ ما يَشْري الهَوَى بَصَري

مِنْ حيثُ ما سَلَكوا أَدْنو فَأَنْظُورُ (٣٣)

فالواو في الكلمة الأخيرة من البيت ليست في الحقيقة سوى ضمة، تمَّ إشباعها، وأصبحت واوا، لكي تحيل القصير المفتوح إلى طويل مفتوح يناسب "فعلن" في الضرب. ولسنا نستطيع أن نفسر استعمال أوس بن حجر لكلمة "القَسْطال" في قوله:

لَنِعْمَ ماوي المسْتَضْيْف إذا دَعا والخَيْلُ خارجَةٌ مِنَ القَسْطال (٣٤)

إلا بهذا، فغُبار الحَرْب يقال له في العربية "القَسْطَلْ"، ولا شك في أن الشاعر اضطر اضطراراً لتطويل الفتحة، فأصبحت ألفا لتناسب "مَفْعُولُنْ" في ضَرْبِ الكاملْ.

ومن هذا القبيل دَمْجَ بعض الأصوات الصحيحة في أصواتٍ أخرى، مثل إدغام النون في اللام لاختصار المقاطع الصوتية؛ كقول الشاعر مثلاً:

فما أَنْسَ مِلأَ شْياءٍ لا أَنْسَ مَوْقِفي،

ومَوْقِفَها وَهْنًا بِقارِعَةِ النَّخْـــلِ.

ومثل هذا الاتحاد بين كلمتين يكثر في الشعر جداً (٣٥). وقد فسّره اللغويّون بكراهية توالي الأمثال، ونحن لا نرى ذلك تفسيراً وحيداً لهذا الأمر؛ وإنما حاجة الشاعر إلى التخلص من المقطع القصير المفتوح لاستقامة التفعيلة هي التي جعلته يميل إلى هذا الادغام، بدليل أنهم في النثر لا يميلون إليه كثيراً. وإن وردت بعض الأمثلة في النثر مثل "بلعنبْر" ، "بلْحارث" بن كعب"، فإنّ تعليل ذلك إنما حصلَ في

الأسماء لكثرة التداول، والدوران على الألسنة. وهذا مثال آخر من شعر عمر بن أبي ربيعة:

فمِلْآن لُمْتُ النَّفْسَ بَعْدَ الذي مَضى   وَبَعْدَ الذي آلَتْ وآلَيْتُ مِنْ قَسَمْ

نتائج البحث:-

يمكننا أن نستخلص مما سبق أمرين أساسيين، أولهما: أن بناء الدراسة العروضية على المقطع الصوتي أفضل من بنائها على المتحرك والساكن، ويضع حلاً لإشكالية التناقض حول طول المقطع العروضي المؤلف من أحد الحروف الصامتة وأحد الصوائت ، فقد كان العروضيّون يساوون بينه وبين المقطع المؤلف من صامت، وحركة وصامت، ويضع -كذلك- حلاً لمشكلات تتصل بتعريف الخبن والقبض، وما سواهما من الزحافات التي تقوم على النقض.

والأمر الآخر، يتمثل في أن الدارس يستطيع اعتماداً على المقطع الصوتي في الدراسة العروضية، فهم الزحافات فهماً جديداً، يخلصنا من ضروب التشعيب، والتفريع، الذي ساد الدرس العروضي سيادة تكدّ الذهن، وترهق الفكر. ويستطيع الدارس أن يتعرف على الزحافات بمجرد النظر إلى التفعيلة، وإجراء عملية تقصير المقطع الطويل، أو تحويل القصير المغلق إلى قصيرٍ مفتوح. والمثال على ذلك (مستفعلن)، فإذا ضبطنا مقاطعها الصوتية الأربعة (- - ب -) وتتبّع الدارس ما يجري لها في مآل كلِّ مقطع تبّين له ما يلي:

١- تقصير المقطع الأول يعطي زحاف الخبن.

٢- تقصير الثاني يعطي الطيَّ.

٣- إسقاط الثالث (ص ح) يعطي القطع.

٤- تقصير الرابع يعطي (الكف).

٥- الجمع بين ١و ٢ يعطي الخبل (متعلن).

٦- الجمع بين ١و ٣ يعطي الكبل (فعولن).

٧- إسقاط الثالث والرابع يعطي (البتر).

وأظن مثل هذا الترتيب يمكن إجراؤه في التفعيلات جميعاً، ثلاثيّة، ورباعيّة، وخماسية. وبناء عليه يصبح درس الزِّحافات أيسر مما هو جارٍ الآن. أمّا العلَلُ فتتلخّصُ في أنها تقومُ على: تغيير المقطعِ الأخيرِ مِنْ قصيرٍ مغلق إلى طويل مُغْلَق (زيادة) أو العَكْس (كفّ) أو إسقاطه، أو تحويل الطّويل المغلق إلى مديد مُغْلَق. وهذا شيءٌ يستطيعُ الدّارس أنْ يتقبّلَهُ تقبلاً يفوقُ الطريقةَ المتّبعة القائمة على حشو دماغه بالمصطلحاتِ الكثيرةِ التي لا علاقَةَ – في كثيرٍ مِنَ الأحيانِ – بَيْنَ الاسمِ فيها، والُمسمّى.*

* نشر البحث في مجلة "دراسات" مج ٢٤ ع(١) شباط. سنة ١٩٩٧.

الهوامش

١- الزمخشري (١٩٨٩): القسطاس في علم العروض ط٢، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت،٢٦.

٢- المصدر السابق نفسه، ص ص٢٦-٢٨، وانظر معالم العروض لعمر الأسعد، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان،ط٢، ١٩٨٩ ص١٣-١٤.

٣- محمد العلمي: الأسباب والأوتاد والفواصل بين المقطع والحركة والسكون، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع٢-٣ سنة ١٩٧٩-١٩٨٠ ص٢٥٩ وانظر أيضاً محمد العلمي: العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٣، ص١٤، ص٧٣.

٤- انظر: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة (١٩٩١): معجم مصطلحات العروض والقافية، ط١، دار البشير، عمان، ص٣١٥، وانظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص٨٣.

٥- بسام بركة (١٩٨٨): علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية) ط١، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص١٣٠ وانظر كذلك: جعفر دك الباب (١٩٨١): نحو نظرة جديدة إلى فقه اللغة، ط١، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق، ص٦١.

٦- المرجع السابق ص٦٦-٦٧ وانظر كمال بشر، (١٩٨٦) علم اللغة العام: الأصوات، دار المعارف، مصر، القسم الثاني، ص٧٣.

٧- محيي الدين رمضان: في صوتيات العربية، ط١، مكتبة الرسالة الحديثة، عمان، د ت، ص٦٥، و يرى بعض الباحثين أن انحباس الصوت لا يكون إلا في الأصوات الانفجارية وهذا موضع خلاف.

٨- كمال بشر: السابق نفسه ص١٥٧-١٦١. و تعريف الفونيم مختلف من باحث إلى آخر وانظر ديفيد كريستل: التعريف بعلم اللغة، ترجمة د. حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط١، ١٩٩٣ ص١٤٣.

٩- عبد المنعم محمد (١٩٨٨): المقطع الصوتي في ضوء تراثنا اللغوي، ط١، منشورات جامعة الأزهر، القاهرة، ص١٠٥ وما بعدها، وانظر في المرجع نفسه ص ص٧٤-١٠٤ وانظر رمضان عبد التواب، ١٩٨٣، التطور اللغوي،ط١، مكتبة

الخانجي، القاهرة ص ص٦٢-٦٦.

١٠- السابق، ص١٠٨.

١١- جعفر دك الباب، المرجع السابق، ص٦٣.

١٢- عبر غير واحد من الدارسين عن كثرة الإصطلاحات العروضية المتصلة بالزحافات والعلل، حتى دعوا إلى إسقاطها من الدرس العروضي، انظر بهذا الشأن نازك الملائكة (١٩٩٣): سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد.ص ص١٦٧-١٧٣.

١٣- أنور أبو سويلم ومحمد شوابكة: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص٢٢.

١٤- السابق نفسه، ص٣٢٣.

١٥- السابق نفسه، ص١٣٤.

١٦- السابق نفسه، ص١٧٣.

١٧- السابق نفسه، ص١٧٩.

١٨- السابق نفسه، ص٢٢٨.

١٩- يختلف التدوير في الشعر القديم عن الحديث، فهو في الشعر القديم اقتسام كلمة واحدة في شطرين من البيت، أما في الشعر الحديث فهو الوقوف على جزء من التفعيلة في بيت، وتكملتها في بيت آخر، انظر ما كتبته نازك الملائكة عن القصيدة المدورة في كتابها "سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى " ص٨٠ وما بعدها.

٢٠- أنور أبو سويلم ومحمد شوابكة: السابق، ص٩٩.

٢١- السابق نفسه: ص٢٠٤.

٢٢- ابن جني (١٩٥٤): المنصف، ط١، تحقيق ابراهيم مصطفى، مصر، ج١ ص١٥٣.

٢٣- ابن رشيق القيرواني (١٩٨١): العمدة ط٥، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ص٢٣٨ وانظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص١٨٢.

٢٤- السابق نفسه، ص١٨٢.

٢٥- الحذف في نظر العروضيين: اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة، ولا يسمون اسقاط المقطع القصير المفتوح، أو الوتد المجموع، أو المفروق، حذفاً وإنما يطلقون على ذلك تسميات مثل: الكسف، والحذ، والصلم، والبتر، وما شابه ذلك!

٢٦- محمد بن علي المحلي (١٩٩١): شفاء الغليل في علم الخليل، ط١، تحقيق د. شعبان صلاح، دار الجيل، بيروت، ص٦٢-٦٣.

٢٧- د. يوسف بكار (١٩٩٠): في العروض والقافية ط١، دار المناهل للنشر والتوزيع، بيروت، ص٥٩.

٢٨- القصر عند العروضيين هو إسقاط الحرف الأخير، وتسكين ما قبله، نحو فاعلاتن، تصبح في نظرهم فاعِلاتُ ثم تسكن فتغدو فاعلات.

٢٩- محمد علي الخولي (١٩٨٧): الأصوات اللغوية، ط١، مكتبة الخريجي، الرياض، ص٤٦.

٣٠- عبد السلام هرون (محقق): المفضليات ط٦، دار المعارف، مصر، "طبعة مصورة في بيروت عن الطبعة٣، ١٩٦٢"، المضلية رقم ٨، ص٤٦.

٣١- ابن جني (٣٩٢ هـ): الخصائص ط١، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت، ج٣، ص١٣٣.

٣٢- المصدر نفسه، ص:١٢١.

٣٣- المصدر نفسه، ص:١٢٢.

٣٤- أوس بن حجر (١٩٦٠): ديوان أوس بن حجر ط١، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص١٠٨.

٣٥- رمضان عبد التواب (١٩٨٢): بحوث ومقالات في اللغة، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ص٤٣-٤٧.

٣٦- البيت لعمربن أبي ربيعة، ذكره عبد الوهاب نقلا عن طبعة باول شفارتس، ليبزغ ١٩٠١-١٩٠٩، ق ٩/٨٣ ص٦٧. وانظر السابق ص٤٣.

٣٧- لا ننسى أن العروضيين يفرقون بين نوعين من مستفعلن، إحداهما بوتد مجموع، والأخرى بوتد مفرق بين سببين، ويشيرون إلي الثانية كتابة بفصل السبب عن الوتد (مُسْتَفْعِ لُنْ).

معين بسيسو:

قراءة في سيرة النص

ما بين حي الشجاعية في غزة (١٩٢٧) وأحد الفنادق في لندن (١٩٨٤) تمر رحلة معين بسيسو مع الكلمة، ففي عام ١٩٥٠ كان أول ديوان له؛ ويحق لنا أن نصفه بأول الغيث، فهو لا يضم سوى سبع قصائد، هي: (نافذة) و (الكهف) و(لمعة) و(الجبل الزاني) و(الميلاد) و"المسافر"، ومن هذه الأخيرة استمد الديوان الأول عنوانه. وقد حملت هذه القصائد على بساطتها وصدقها بشائر فكره السياسي، فهو يتوجه فيها إلى الأرض، والفلاحين، والعمال، والعاطلين، واللاجئين، وغيرهم من الفئات المنسحقة.

وقد تمتعت قصائد الديوان الأول بما يمكن أن نصفه بالروح الشعرية البريئةالتي لم تلوثها حتى ذلك الحين الأفكار الذهنية المجردة، والسياسية الصارخة التي تريد أن تضع الشاعر في قالب محدد ولكن هذا لم يلبث طويلاً، فبعيد ذلك صدر له أول ديوان - بالمعنى الكامل للكلمة - وكان يحمل عنواناً لا يخلو من دلالة، وهو المعركة (١٩٥٢) أي بعد سنتين من إنجاز ديوانه (المسافر) وفي هذا الديوان يبرز معين بسيسو شاعراً ملتزماً بفكره الشيوعي، فيرفع في قصيدته الشعار الماركسي، ويعلن جهاراً انخراطه في صفوف الكادحين، والمناضلين، وقد انتشرت قصيدته (المعركة) وذاع صيتها بفضل البيت الذي تحول إلى شعار حملته الجماهير في حناجرها:

أنا إن سقطت فخذ مكاني يا رفيقي في الكفاحِ
واحمل سلاحي لا يُخْفِك دمي يسيل مع السلاحِ

وفي جلِّ هذا الديوان تتكرر كلمات: الرفيق، والسلاح، والمعركة، والوطن، والسجين، والعدو، والخيام، والسلاسل، والتحدي، والعواصف، وتتكرر أسماء المدن وفي مقدمتها غزة،

هذي هي الحسناء غزة في مآتمها تدور
ما بين جَوْعى في الخيام وبين عطشى في القبور(١)

---

(١) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١ ص٥١.

وتتحول القصيدة في معظم هذا الديوان إلى خطاب تسوده النغمة العالية، والإيقاع الصاخب:

أنا لي رفاقٌ في دمي تدوي رعودهم العَواصف
وتضيء في عيني خاطفة بروقهم الخواطف
وتسيل من كفي جارفة سيولُهُم الجوارف[1]

فكلمات مثل الرعود، والرفاق، والعواصف والقواصف والجوارف إلخ.. كلمات تتفق مع مرحلة الشعار الذي رفعه معين لافتة في كل قصيدة.

وعندما نترك ديوان المعركة إلى ديوانه الثاني "حينما تمطر الأحجار" الذي صدر عام ١٩٥٥ لن نجد الصخب والعنف اللذين وجدناهما في (المعركة) ولكننا لن نفقدهما في الوقت نفسه.

ذلك لأن الشاعر سيخفف من أثر الشعار السياسي في القصيدة، تخفيفاً يترك صداه في الصورة الشعرية التي تتكون من لقطات يرسمها الشاعر بأناة، غير أن ألوان هذه الصورة، وخطوطها، لا تخلو من تلك الألوان التي اصطبغ بها شعره المبكر. ففي قصيدة (ارفعوا أيديكم عن أرض القناة)[2] نجده يكرر الألفاظ إياها: الفلاح، والرفاق، والعامل، ويهاجم نوري السعيد في العراق، ويذكر لينين وبكداش وغيرهما من زعماء الأحزاب السياسية، فالقصيدة ما تزال حتى تلك المرحلة وثيقة سياسية في نظره، على الرغم من الهمس الذي يستهل به القصيدة، وعلى الرغم من حديثه العاطفي إلى سهير التي تبدو في القصيدة امرأة رمزية مثلما تبدو في قصيدة (إنشودة المطر) للسياب.

ويجد معين بسيسو صعوبة كبيرة في التخلي عن لغته الهجومية، فهو لا ينفك يهاجم الخونة، والأنذال، والمتعاونين مع الاستعمار، أو يحرض على المقاومة بالسلاح حيناً، وبالتظاهر حيناً آخر، ولذا لا نعجب إن وجدنا ديوانه اللاحق (١٩٥٦) يحمل عنواناً يبشر بهذه النزعة الهجومية، أعني ديوانه: (مارد من السنابل). فأول قصيدة في هذا الديوان جاءت بعنوان (متاريس)[3] وهو عنوان لا يخلو من دلالة، بل إن المقطع

---

(١) المصدر السابق نفسه ص٥٨.
(٢)المصدر السبق ص١٢٢
(٣) المصدر السابق ص١٥٩

الأول منها يجدد لغة الشعار لدى معين، ويعطيها زَخَمًا أقوى:

قد أقبلوا فلا مساومة

المجد للمقاومة

لراية الإصرار شاهقة

للموجة الحمراء من صيحاتنا المعلقة

على الشوارع الممزقة.

أما ديوانه "الأردن على الصليب" الذي صدر عام ١٩٥٨ فقد مزج فيه بين لغتين، إحداهما: لغة الشعارات السياسية، والثانية لغة الرمز الذي يحاول البحث عن علاقة جديدة للشاعر مع الكلمة: لذا نجد إلى جانب الأخ"المثقل بالثمار" و"فردوس الفجر" و"حصان الذهب" و"تماثيل المآذن" نجد أسماء السجون مثل نقرة السلمان، وأسماء الأشخاص مثل شاه إيران، وأبو حنيك، وغير ذلك من أسماء تجرّ القصيدة إلى مستنقع الشعارات جراً.. ولكن هذا لا ينفي جنوح الشاعر في بعض قصائدة إلى تغليب الإيحاء، والتعبير، على الشعار السياسي... ففي حكاية لأطفال عمان – مثلاً – يحاول الشاعر أن يرسم أجواء، ومناخات شعرية جديدة، لولا أن النغمة الخطابية – في آخر مقطع – جاءت لتكسر حدة توقع القارىء، وتعود به إلى نمط سابق، نمط الكتابة الاستفزازية:

[في الحكاية

ينسج الحاكي من الدمع قناعاً واليد السوداء خنجر

بدم العصفور يبكي

يا صغيري سوف أحكي

لك عن وحش هو الآخر يبكي

سوف أحكي

لك عن ذئبٍ بشبابة راع

في الدروب الدموية

تحت شباكك قد راح يغني

أغنياتٍ عربية.[1]

---

(١) المصدر السابق ص١٧١.

في العبارة الأخيرة تتمثل عودة الشاعر إلى الشعار السياسي، وعناوين قصائد هذا الديوان تشهد على أن الشاعرلم يستطع أن يتخلص من أسلوبة الشعاري. "أغنية إلى جبل النار" و"الببغاء والأفيون" و"المخلص الكذاب جون فوستر دالاس" و"إلى عيني غزة" بيد أن الوثبة الكبيرة في شعر معين بسيسو هي تلك التي سجلها في ديوانه "فلسطين في القلب" ١٩٦٠. والحق أن هذا العنوان ليس من ابتكاره، وإنما هو عنوان يشهد بتأثره عددا من الشعراء أمثال: ناظم حكمت، وبابلو نيرودا، ولوركا، وغيرهم من شعراء وضعوا أوطانهم في قلوبهم.. وهذه الموجة سعى نحوها معين بسيسو، وأفاد من طريقتها في تناول القضايا السياسية، بقوالب شعرية لا تتطرق إلى هاتيك القضايا مباشرة. وهذا يتجلى في القصيدةالأولى "استمعوا لي" فقد أورد الشاعر فيها –لأول مرة– أسطورة "العجل الذهبي"[1] وتتمثل بالنموذج التاريخي في قصيدته (كأس الخل) وجنح في قصيدة ثالثة إلى استعمال الكلمات المثقلة بالذاكرة التاريخية: كالنخاس، وذكر السيف الخشبي، وطواحين الهواء، ولصوص الصلبان، وخصص قصيدة "للبحار العائد من الشطآن المحتلة[2] وهو نموذج جديد في شعر معين مكّنه من المزج بين أحاسيسه الخاصة، من حيث هو شاعر، والموقف السياسي العام من حيث هو مناضل سياسي محترف:

[لو أن يا حبيبتي ملاّحي
يعود من جزيرة الرياحِ
يعود يرتمي على الضفاف
بالجرحِ والشراعِ والمجذافِ
في صدره عجائبُ البحار
يعود ُفوق ظهره شراعي
وسلّة الهديل والثمار
والعشبِ
والأسماك،
والمحارِ.. [3]

(١) المصدر السابق ص١٥٩.
(٢) المصدر السابق ١٧١.
(٣) المصدر السابق ١٧٢.

وعلى هذا النحو تغيب من ديوانه "فلسطين في القلب" معظم الكلمات ذات الصبغة السياسية المباشرة، وتحل بدلاً منها علاقات جديدة بين الألفاظ، تقوم على المزج بين الدلالات والمعاني، وعلى الرموز، وتوظيف التراث والشخوص ولعل هذا ما تشهد به قصيدة مهمة له عنوانها: "جزيرة الشعارات القديمة". التي يدعو فيها نفسه -صراحة إلى التخلي عن اللغة المستفزة، اللغة التي تبين أنها لا تُسْفِرُ عن شيء، في زمن انعدم فيه من يقرأون، ويتأثرون بتكلم الشعارات:

[آهٍ يا صاحِ الشعارات القديمة
ألقِ للأسماك - يا صاح - الشعارات القديمة
ألقِ، فالأسماكُ لا تقرأ
والأعماقُ خرساءُكتومة.[1]

وإلى جانب ذلك برزت في هذا الديوان عناية معين بالتشكيل الجمالي للقصيدة، من خلال توظيف الألفاظ، والايقاعات الموسيقية الخفيفة الرشيقة، فغلب عليه استعمال المتدارك، غلبة واضحة، وغلب عليه الاتكاء على القافية، وعلى الدفقة الشعرية المتواصلة فيما يشبه التدوير، الذي يعبر عن الإيقاع النفسي المتوتر في القصيدة. على أنه لم يكن قد تخلى عن لغته القديمة تماماً. ولم ينتقص من قيمة هذه الخطوة وجود بعض القصائد في آخر الديوان احتفظ بها من شعره السابق، أعني: "السيف على العنق" و"إلى المتاريس" و"الأم" التي تمثل أبياتها مجموعة كبيرة من الشعارات التي طالما كررها في شعره من مثل:

من لم تودع بنيها بابتسامتهـــا
إلى الزنازين، لم تحبل، ولم تلد [2].

ولعل ديوانه (الأشجار تموت اوقفة) هو الديوان الأول الذي طلق فيه لغة الشعار طلاقاً بائناً. وعنوان الديوان (١٩٦٢) يتضمن إشارة عميقة المعنى في هذا الاتجاه، فليس فيه كلمة واحدة تعبر عن اتجاه سياسي، أو موقع قطري، وهو في الوقت نفسه يحمل دلالتين متناقضتين تعبران عن جدلية الحياة والموت: "فالأشجار تموت واقفة" دلالة

---

(١) المصدر السابق ص١٨٩.
(٢) المصدر السابق ص٢٢٦.

علي صمودها، وتشبثها بالحياة، ورفضها الخضوع أو الإنحناء أمام العواصف. لقد حمل هذا التعبير معنى المقاومة دون أن يتضمن كلمة "مقاومة" أو أي من مرادفاتها. وبعبارة أخرى فإن العنوان يمثل مرحلة جديدة ينعطف إليها الشاعر بالاعتماد على الكلمة الموحية المعبرة، والرامزة، بدلاً من الألفاظ المجلجلة، أو الصارخة التي تحمل الشعر صوت "المعركة" وصوت "مارد السنابل" وصوت الزلزال، وصوت فلسطين.. إلخ...

وإذا نحن قرأنا قصائد هذا الديوان ألفيناها تخضع للقياس الذي يعبر عنه العنوان.ففي "غصن ليمون" وهي تجربة خاصة مهداة إلى إسماعيل شموط نجد معاني الصمود والانتماء تترنّح عبر صور بعيدة المعنى عن السؤال الفلسطيني المباشر الذي قرع أسماعنا في كل ما كتب معين بسيسو.. وهذا النمط من التشكيل الشعري نجده في "الدم والمستنقع". وفي "ثلاثة ورابعهم كلبهم" وقصيدة "مصباح علاء الدين". وتلاحظ في هذا الديوان نماذج تاريخية مثل: أبي ذر الغفاري، الذي اتخذه الشاعر قناعاً يبث من خلاله فكره الثوري:

[لمن ثمار هذه السيوف
قاتلتُ في البحار والقفار
وساقت الرياح والرماح للخليفة القعيد..
ألفَ مركبٍ، وهودجٍ، من الذّهَبْ
وصارَ للولاةِ ألفُ قينة
وألفُ قصرٍ
وألفُ بئرِ خمر
وألفُ فمْ[1].

كما استوعب فيه شخوصا من أمثال ابن المقفع، وعمار بن ياسر، والحجاج بن يوسف، والشاعر الروسيّ بوشكين، وأبي الطيب المتنبي، الذي اتخذه قناعاً يهجو من ورائه شعراء العصر الذين يمدحون السلاطين، ولا يرون في الشعر إلا بهلواناً يغير وجهه حسب الوقت والمكان.

---

(١) المصدر السابق ص٢٦١.

[يا أبا الطيب، قم صح النواطير
وقمْ صحّ القياثر
دقت الأجراسُ للصَّيْدِ
ثعابين المحابر
بشِمَت من لحمنا هذي الثعالب[1]

والحق أن كثرة النماذج التاريخية والشعبية والأسطورية، فضلاً عن شيوع الرموز الدينية، والتراثية، في هذا الديوان، لدليل على أن معين بسيسو خطا فيه خطوة كبيرة في طريق تطوير لغته الشعرية، في اتجاه التخلي عن الشعار لصالح القصيدة. وفي عام ١٩٧٠ يصدر لمعين بسيسو ديوان جديد هو: (القتلى والمقاتلون والسكارى) وهذا الديوان أعيد نشره في الأعمال الكاملة بعنوان آخر، هو: "قصائد على زجاج النوافذ"[2]. وفيه يكتشف معين بسيسو لغة جديدة لاتهاماته، فهو يركز على فضح الشعارات الزائفة التي يتاجر بها الكثيرون، ويزينون بها الواقع الذي يخفي حقدهم الأسود. ويستغل الكلمات في تكوين لقطات ساخرة تعتمد التناقض الظاهري الذي يخفي في داخله الكشف عن بشاعة المأساة، مأساة الإنسان الذي هزمته القيود:

[النّور الأحْمر
قفْ
النّور الأخْضر
سِرْ
النّور الأحْمر
والنّور الأخْضر
والنّور الأحْمر
والنّور الأخْضر
قف

ويتجاوز في هذا الديوان القصيدة ذات الصوت الواحد إلى القصيدة ذات الصوت

---

(١) المصدر السابق ص٢٨٨.
(٢) المصدر السابق ص٢٩٦.

المتعدد، القصيدة الدرامية "يوميات ملقن على خشبة مسرح"[1] و هي "قصيدة من فصل واحد"[2]، وهذه القصيدة يستوعب فيها الشاعر مستويات عدة للنص: الشخوص، والمناظر، والحوار، لتؤرخ بصفة حاسمة اتجاهه نحو كتابة "المسرح الشعري" في الوقت نفسه يتابع التواصل مع التراث القديم: علي، معاوية، طارق بن زياد، جساس، كسرى أنو شروان، طروادة، وألف ليلة وليلة من خلال موتيف "افتح يا سمسم"[3] وذلك كله في قالب درامي يقطر سخرية:

[- موافقون؟

وارتفعت كأنها البيارق المكدسة

- موافقون؟

- موافقون. ووقع البيان

وقرىء البيان في الإذاعة

ونشر البيان في الجريدة

ووزع البيان في الشوارع السعيدة[4]

وتتكرر هذه الأشعار الساخرة، ويستطيع الدارس أن يجد من في قصيدة "أغنية إلى سمرقند" صورة جيدة للقصيدة المركبة تركيباً معقداً، يعتمد على إبراز أدبية النص، من خلال العلاقات الجديدة، التي ينشئها الشاعر بين أبعاده: اللغة والشخوص، والحدث، والصورة، وبالدرجة نفسها يلاحظ القارىء شدة إلحاح الشاعر على الكلمة، وعلى وظيفة الشعر في نقد الحياة، ونقد الواقع، والكشف عن زيف الزائفين. وهو بهذا إنما يعزف على وتر شعري طالما عزف عليه شاعر آخر هو عبد الوهاب البياتي.. ولا أستبعد أن يكون الشاعر قد تأثر ببعض نماذج البياتي، ولاسيما في توظيف هذا الأخير لنموذج أبي علاء . ويلفت الانتباه، في هذا الديوان، توجه الشاعر نحو القصيدة المقطعية، أي: تلك التي تتألف من مقاطع منفصلة يعطيها الشاعر عنوانات بارزة، أو أرقاما مسلسلة.

---

(١) المصدر السابق ص٣٢٤.

(٢) المصدر السابق ص٣٣١.

(٣) المصدر السابق ص٢٣٥.

(٤) المصدر السابق ص٣٣٣.

نحو: المقطع الأول، والمقطع الثاني، وهذه الطريقة فرضت على معين بسيسو بناءً فنياً جديداً لم يستخدمه في أشعاره الأولى، وجنح نحو استخدام المقطع الحواري، أي: الذي يمثل في جانب منه سؤالا، وفي جانب آخر إجابة عن ذلك السؤال [١].

ويتكرر ذلك بكثرة في ديوانه "جئت لأدعوك باسمك"[٢]. وفي ديوانه (آخر القراصنة) الذي يوجه قصائده في الغالب إلى امرأة، تسود نغمة حزينة مصدرها هذا الهاجس الذي يسكنه: هاجس السفر.. وهاجس الحنين.. الذي يتشكل من خلال الرمز بطابع البريد حيناً وبالسفن حيناً آخر. وبفراق محطة.. أو قطار.. أو بتوقف قسري في أحد المطارات[٣].. وتتشكل كذلك من خلال التناقض الكبير بين الحصار والمطاردة... أو الرحيل عن غزة إلى لا مكان.. كاتباً بذلك صفحة أخرى من "سفر لخروج". ومؤرقاً أيضاً بهاجس الاعتراف بالمؤامرة:

[هذا هو اعترافي
الآن حاصروا يدي
الآن يصطادون بالصنارة الفراشة الأخيرة
قصيدتي القصيرة.

وفي ديوانه: "الآن خذي جسدي كيساً من الرمل" ١٩٧٦ نجد مصدراً جديداً للتجربة، ويتحول مخيم "تل الزعتر" إلى رمز، والمتراس إلى قصيدة. ويزاوج الشاعر بين النكوص إلى لغة الشعار والمضي، قدماً، في قصيدة الصورة الشعرية الجديدة، التي تبث في القصيدة روح المقاومة من غير أن يستخدم الشاعر كلمة سياسية واحدة. لنأخذ قصيدة "الأرض" -مثلا- فهي مزج جميل بين هاتين اللغتين: لغة المتاريس، ولغة الشعر:

تفاجئني الأرض
يا وردة في كتاب
سلام التراب
معلمة الأنبياء القراءة
معلمة الأنبياء الكتابة

---

(١) المصد السابق ص ص٤٠٠-٤٠٥.
(٢) المصدر السابق ص ص ص٤٥٢-٤٥٤.
(٣) المصدر السابق ص٥٣٩.

سلام التراب، سلام السحابة
تمر طيور الليالي،
ويبقى فراش الدوالي
ولا يضرم النار في الذاكرة
وتبقى المتاريس في الناصرة.[1]

فالمقطع السابق يأخذنا عبر سلسلة من الرموز: الوردة، والكتاب، والقراءة، والسحابة، وطيور الليالي، والذاكرة، كل هذا يحتاج إلى تفسير يفكك لنا شيفرة النص، ولهذا تأتي عبارة: "وتبقى المتاريس في الناصرة" لتمحو الظلال، والغموض، وتمنح القارئ قدرة على التحديق، والرؤية بوضوح. وقد زايلت معين بسيسو رؤاه الغائمة، والمقطعة، في قصائد القصيرة، لتحل بدلاً منها رؤية ممتدة، تعيد النظر في الكتابة الشعرية، لتُفْصِحَ عن تجربة جديدة سماها "القصيدة" (بيروت: ط٢ ١٩٨٥).

وتختلف هذه القصيدة (١٩٨٣) عن قصائد معين السابقة، في أشياء، أولها: أنها أكثر قصائده طولاً؛ فهي تقع في ثمانين صفحة، في كل صفحة اثنا عشر بيتاً، وتعتمد أيضاً على بنية مقطعية، ولازمة، تتكرر من كلمتين متجانستين لفظاً ومعنى وهما:(سفر سفر.) ولا يخضع تكرارهما لأي قاعدة بنائية محددة، مما يجعل المقاطع المتفاوتة –في الطول – ترتبط بخاتمة واحدة.

والأمر الثالث: أن هذه القصيدة تلخص مسيرة معين في نضاله، وشعره. فقد كتبها – فيما يبدو – بعد خروج المقاومة من طرابلس، وتطلب إنجازه لها وقتاً غير قصير، فقد ألقاها فيما يذكر يحيى يخلف –في الندوة التي أقيمت بلندن قبيل وفاته بأيام معدودات. وإذا كانت أعماله الشعرية السابقة مملوءة بإفرازات المراحل المختلفة، فإن القصيدة هذه أعادت تلك المراحل، وتجاوزتها إلى مرحلة جديدة، يتنبأ فيها باستمرار التّيه الفلسطيني: ذلك التيه الذي يتمثل في مسألة الصراع بين طرفين، يتعرض أحدهما للخذلان، والتآمر، ولا يتلقى من أنصاره سوى الكلام، والخطب، فيما يتلقى الآخر المال والسلاح:

---

(١) المصدر السابق ص٥٧٤.

[وسيف الدولة العربي
إذا جئناه معتصما
وجدناه أبا لهب
وخذ ما شئت من حمالة الحطب
ومن خطب معلبة،
كما السردين في العلب

وفي هذه القصيدة ينوع الشاعر في الإيقاع، فيراوح بين تفعيلة الكامل والوافر، ويمزج الشعر (العمودي) بالشعر الحر مزجاً يقوم على إنكار ما في شعر الشطرين من تناظر يميزه عن الشعر الحر، فلنأخذ هذه الأبيات التي جاءت في قصيدة حرة:

عطشان؟ لا عود ماء أنت تملكه
لكن لخطفك يمشي البحر والسفن
جوعان؟ وهو على السكين سنبلة
عريان، وهو على صحرائهم غصن
والشمس دودة قز كلما سلبت
عني الحرير لهم، لكن لك الكفن
تهدي الجراح لهم طيراً، وفاكهة
أما هديّتهم فالمذبح العفن
إني أنا المتنبي سوف يقتلني سيف له ذنبٌ في عُنْقِهِ رَسَنُ

وغنيٌّ عن القول أن هذا التداخل بين نوعين من الكتابة، ليس إلا تعبيراً عن إحساس الشاعر بضرورة أن يتمثل تجربته في شيء من الشمول، والتكثيف الذي يختصر المراحل، ويجمع ما هو متباعد متباين. وهو - إلى جانب هذا كله - يستخدم الأندلس رمزاً للحالة التي انتهت إليها فلسطين، ولا يكتفي بذكر الأندلس، وإنما يذكر المعتمد بن عباد، والمعتضد، مشيراً إلى ألقاب ملوك الطوائف التي تذكرنا بقول الشاعر القديم:

[ألقاب مملكة في غير موضعها
كالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد]

ويلاحقه الإحساس بالهزيمة، فيفقد البحر معناه، ويفقد المطر معناه وجاذبيته ولونه، ليغدو مرة بلون السنديان، ومرة بلون البرتقال، ومرة أخرى بلا لون، أما الشاعر، أو الإنسان الفلسطيني، فعليه أن يجد لنفسه مكانا بين حجري الرحى:

[وعليك أن تبقى تدورُ
ولا تدورُ
وعليك أن تبقى تسير
ولا تسير..
وعليك أن تبقى تطير
ولا تطير..
وعليك أن تبقى القتيل
ولا قتيل،،

وعلى هذا النحو يتراجع صهيل الأرض، ويصبح هديلاً. ويصبح السفر الذي فقد لونه جراداً. أما الحصار، ومعركة بيروت (١٩٨٢) فتضيق كثيراً حتى تصبح أشبه بلعبة الشطرنج:

[وضاقت رقعة الشطرنج
والملعب.
وشاه، خلفه الشاهات
تغطيه عساكرها
لكي يلعب.

وفي هذه الصورة السريالية يتلاشى الفرق بين: الفندق والخندق، وتسقط الأقنعة جميعها، وتقطع شعرة معاوية، ولا يتبقى لمعين إلا أن يندب الثورة، مشيراً إلى الأرض التي تعد بآخر أفضل، وبلغة أكثر براءة، وأكثر ابتعاداً عن الزيف، والتلوث السياسي، النفعي، مؤكداً بأن الخروج من طرابلس لم يكن النهاية، ولكنه كان بداية لخروج آخر:

ما طرابلس النهاية
إنها أول أيام السفر.

قصيدة البحث عن عبد الله البري:
والبنية الإيقاعية للنص

تمثّل الدراسة الصوتيّة للقصيدة وسيلة لا بديل عنها لمعرفة الصلة التي يجترحها الشاعر بين "الصوت والمعنى".

وليس يعني ذلك اتباع المقاييس التي شكّل منها الخليل بن أحمد الفراهيدي جهازه التحليلي للبنى الإيقاعية في الشعر، فالقافية وحدها، والوزن وحده، لا يؤديان، بالضرورة إلى معرفة الطاقة الصوتية للقصيدة، ولا الصلات المتينة التي تتحكم بعلاقات النص، بأبعاده، ومستوياته، الكثيرة، والمتكررة. لذا يذهب رومان ياكبسون إلى تخليص هذه الدراسة من طابعها التقليدي، بالوقوف عند البيت الشعري، الذي يتألف – في رأيه – من مقطع إيقاعي تركيبي، داعياً – في الوقت نفسه – إلى تخطي الصوتيات البحتة، والانهماك في الدراسة الوظيفية لاستعمالات الشاعر، لاستخلاص القواعد التي يعمد إليها كل شاعر في تنظيم الإيقاع، وتوزيع النبرة الموسيقية، وتأثير ذلك في أنماط الصور، وضرورة الزخرفة الإيقاعية.

ومثل هذه الدراسة يغدو ضروريا إذا كان الهدف الكشف عن العلاقة بين الصوت والمعنى، سواء ماكان منها مندرجاً في إطار النظم العروضي، الإيقاع والوزن، والقافية، أو ما كان منها مندرجاً في إطار النظرية الفونولوجية، وما ينشأ من تعلق الأصوات، بعضها ببعض، من صدى صوتي يكون له أثره الحاسم في معنى البيت، أو المقطع الشعري.

والقصيدة التي بين أيدينا "البحث عن عبدالله البري" للشاعر الدكتور وليد سيف،تمثل نموذجاً للنص الذي يستوفي فيه المبدع قدرة الكلمة على تقديم المعنى من خلال البنى الإيقاعية المتكررة، واستخدام قواعد اختيارية للنظم الموسيقي تتجاوز القالب الوزني الذي تصوغه قواعد جبرية تتمثل في تعاقب المتحرك والساكن، وفي الاستهلال الذي بدأ به الشاعرقصيدته، وهو لا يتعدى أنه يكون مدخلا للنص، ثمة خطوط عراض تحدد سيرورته في إطار من التفاصيل المتوالية في سبعة مقاطع، ففيه

نلمح الاستعمال المتكرر للصوائت الطويلة، كأنما ليجسد باستعماله المتكرر لها مقدمة ذات إيقاع بطيء يهيء القارئ لولوج فضاء النص. فهو يكرر الياء والواو والألف بطريقة لافتة للنظر: " الروح. الروح. الروح، حولي. صفاء، مساء، فضاء". ونلمس هذا التكرار بوضوح في بداية المقطع الثاني من خلال تعلق الياء -وهي من الصوائت الطوال مع اللام في امتداد يلاحظ القارئ شأوه في "قليل، نخيل، مستحيل، قليل" وهذا ينتج عنه كما نوهنا إيقاع بطيء. غير أن الشاعر حين يوغل في التوقع، ويخرج "عبدالله البري" من لحظة الانتظار إلى رهبة النهاية، يشتد الإيقاع سرعة.. فتتوالى الجمل الشعرية متعاقبة تلهث في إيقاع متكسر:

خلفها عتمة. خلفها كلمة، خلفها حلكة.

خلفها شمعة، خلفها شعلة.

خلفها قمر، خلفه كوكب.

ولا يخفى أن هذه الجمل الشعرية المتوازنة، التي تحتوي على قواسم مشتركة، مثل كلمة (خلفها) التي تتردد في كل جملة ، ومثل الوزن الصرفي في عتمة، ظلمة، حلكة، شمعة، شعلة. ومثل تكرار الأصوات اللغوية المتفشية تكرارا ًمتقارباً: (شمعة، شعلة) ومثل تكرار كلمتين بينهما علاقة: دلالة (ترادف أو ما يشبه الترادف) قمر وكوكب. وجُل هذه العناصر الصوتية أضفت على هذا المقطع المتواتر، اللاهث، وقعاً موسيقياً يجسم بالصوت رهبة اللحظة الآتية.

وسيقوم الشاعر بعد ذلك بتقديم مشهد رثائي "لعبدالله البري"، الذي يتوقع أن يجتاحه الموج، ويشربه البحر. وهذا المشهد الرثائي يستحيل إلى لعبة تشكيلية صوتية تشبه لعبة المكعبات؛ ففي أحد الوجوه عبارة مكونة من ثلاث كلمات: الأولى فيها "ستنسبني" وتتكرر بدورها في المقطع حتى نهايته. والكلمة الثانية تتغير من جملة إلى أخرى، ولكن الشاعر يحافظ على حجمها الصوتي(ظبية، مهرة، شرفة.. إلخ) أي أن الشاعر يقوم بعملية استبدال، ووضع فاعل مكان آخر، والثالثة هي الصفة التي تتعلق بالكلمة السابقة. وستكون هذه الصفات من وزن صرفي واحد (غادية.. عادية .. علية... إلخ). وفي الوجه الآخر للعبة المكعبات شبه جملة تتكرر في نسق واحد يحفظ لها التوازن في عدد الحروف، واللازمة الحلقية مع الصائت الطويل (ذيلها. ضلفها،

وردها.. رحمها.. إلخ ". وهذا الجزء من القصيدة مثل وحدة تطريزية فريدة في بنية القصيدة، ولا نجد لها نظيراً في سائر المقاطع.. حتى أن الشاعر لجأ إلى دمج هذه اللوحة الإيقاعية في جسم المقطع الثالث دمجاً مع تميزها عنه، واختلافهما في الشكل، وفي مقدار الصخب الصوتي. والحق أننا لو قارنا هذا الجزء من القصيدة بأي جزء آخر، سابق أو لاحق، لاقتنعنا بانفراده، وتميزه، مما يعني أن هذا المشهد الرثائي يضم في ثناياه واقعة احتفالية، وبكائية جارحة بلا دموع.

في المقطع ذاته يستأنف الشاعر بناء جملته الشعرية الطوّيلة، متخلّياً عن النسق الذي رأيناه. والمعروف أنّ الجملة الطويلة ذات إيقاع بطيء. فما الذي يحدوه إلى ترك الإيقاع السريع لآخر بطيء؟ ربما كان الجواب عن هذا السؤال متمثلاً في أن القصيدة تصورّ الحركة المتوترة لدى "عبد اللّه البري"، الحائر، التائه، الباحث عن سبيل للخروج من محنته. وقد عبّر الشاعر عن ذلك من خلال الاستداراك بكلمة (ولكننّي) والتحوّل إلى صيغة الخطاب (الشخص الثاني) بعد أن كان المتكلم في سابق النص هو (الشخص الأول) وتكرار كلمات يفيد فيها الشاعر من لعبة التضاد اللفظي (وراء وخلف. فوق وتحت. قرب وبعد. وضدٌ يرى نفسه فيه ضدٌ..) ويكرّر ألفاظاً مستفيداً من لعبة التجانس الصّوتي:

أريد ولو شاهداً واحداً
شاخصاً واحداً
غير نفسي
لكي أعرف الآن نفسي
ويدركني فيّ حسي

ولا بد من التذكير بأن الشاعر استهل هذا المقطع "إلهي. كيف انتهيت هنا؟" ويستطيع القارئ ملاحظة ما فيه من الطّباق والمقابلة، واللجوء إلى تحريك الكلمات في مواقع متبادلة ضمن خانات يحددها البيت، فمرة يقول: " البحر يرمقني" ومرة يقول "أرمق البحر" أما المقطع الرابع، فيمثل حالة سكون مقارنة بحالة التوتر، والهياج، بين مد البحر وجزره. لهذا يستخدم الشاعر تراكيب فعلية تتساوق زمنياً، و تترابط، مؤكدة حضورية الفعل، فقليلاً يفارقني الخوف.. يسترسل القلب. تأتلق الروح.. إن استخدام

صيغ صرفية متماثلة بالتركيز على الفعل المضارع في جمل شعرية متلاحقة يعطي إيقاع المقطع هُدوأً، واسترسالا، وسلاسة. وقد زاد ذلك وضوحاً اعتماد الشاعر على قافية ممطولة :" غناء.. اشتهاء.. فضاء.. يشاء.. انتشاء.. صفاء.. صفاء..صفاء.. ارتواء..".

ولكن هذا الإيقاع السكوني لا يستمر طويلاً، فالقصيدة كعادتها تخرج من حالة الانتظار إلى حالة الانفجار.. الانفجار الذي يحيل حاضر " عبدالله البري" إلى خطوات إجرائية. فعليهِ أن يبادر قبل فوات الأوان:

تبصّر تبصّر
هنالك حورية البحر، تصنع من زبد الموج ردفا كدعص الرمال
وقدا كنخل العوالي
ونهدا تداعبه الريح حتى اشتعال الخيال
تمتع
تمتع من العمر قبل الرحيل
وعرج على الفلك المستحيل
ومِلْ مثلما تشتهي
فإن من العجز ألاّ تميل.

من الواضح أن البحر يراود "البري" عن نفسه، يغازله، يغريه، ويغويه، غير أن ذلك كله يثير لدى "البري" رد فعل معاكس. ومثل هذا محتاجٌ إلى تجسيد صوتي، إلى إيقاع مرتفع. جمل قصيرة من كلمة واحدة أحيانا، وأحيانا من كلمات عدة لكنها تتكىء على لهجة آمرة فيها إلحاح "تبصر، تبصر، تمتع، تمتع، عرج". وهذا التكرار يحمل في ثناياه الحروفية لهجة إيقاعية عالية، ونبرة حادة، وقد ارتقى هذا التوتر التنغيمي إلي مستوى الحوار الثنائي بين "عبدالله البري"، وهاتف يهتف به أن انتهز الفرصة، ولا تضع الوقت-. ولا شك في أن عناد "البري"، وإلحاح الهاجس يشحنان المقطع بحركة إيقاعية تزيدها الألفاظ المتقابلة وضوحاً: الروح والجسد، المشتهى والمنتهى، القرب والبعد، الزند والضد، الممكن والمستحيل، الحياة والموت، وفي المقطع الذي يليه - الخامس - تشهد القصيدة تحولاً في الإيقاع من خلال الألفاظ ذات الجرس الإشراقي: مثل: "ذوب الماء" و"الأحمر الأرجواني" و"إشراق الروح" و"نبض الضوء" و" عبق البنفسج

والأقحوان" و"عطر الحسان" و"رحيق الثواني"، وهذه الألفاظ ضمن السياق الكلي للمقطع تشهد على الخفة، واللطف، الذي بدأ ينبعث في القصيدة من خلال الرؤية التي توهجت لتنير الدروب في وجه "البري" وتخرجه من "النفق":

"هذا أنا حائرٌ في الزقاق

وهذا أبو صالح يقرأ الوفيات، وينعي فساد الزمان

مساء البنفسج يا أيها الحي..

وبانتقال البري من البحر – حيث الموج العاتي – إلى الحي يبدأ إيقاع القصيدة في الاتجاه نحو تشكيل آخر يلائم المرحلة الجديدة من مراحل النص. وهنا تتكرر مجموعة من الأداءات الصوتية تحتل الكلمة الواحدة فيها حيزاً كبيراً من خلال التكرار، فاسم "سلمى" – علاوة على دوره ووظيفته الرمزية في القصيدة – يمثل محطة إيقاعية بجرسه، وحروفه. مما يفسر تشبيه (سلمى) بالنسيم (لاحظ التركيز على صوت السين). وقد رافق هذا النحو من التغيير انتقال من قالب وزني إلى آخر، فترك الشاعر المتقارب ذا الإيقاع السريع إلى (المتدارك) الذي يعبر عن إيقاع أقل سرعة، وقد يعبر هذا التحول عن نظرة جديدة للنص تمكنه من الامتداد في غير اتجاه. ففي هذه المرحلة من القصيدة تختلط الرؤى في ذهن "البري" وتغزوه النقائض: الموج، والبحر، ودائرة الحلم، والشرفات، وأسماء الفقراء، والنسوة.

وهذا التنافر الذي نبع من استخدامات لفظية متعددة في نسق تعبيري يعتمد على الجمل الطويلة، المتشابكة، يشخصن حالة التشظي التي يمر بها "عبدالله البري"، وهو يطأ بقدميه الساحل، متشوقاً لرؤية "سلمى"، و"ليلى":

يتكاثر حولي الناس، وتشتعل بجلدي النار

ينهد جدار في روحي،

إثر جدار

إثر جدار

ويتطلب الخروج من هذه الحيرة أن يجد "عبدالله البري" طريقه إلى "سلمى". حين يجدها تبتدىء دورة في حلقات النص المتصاعدة، ويجد الشاعر لذة في أن يكرر اسم "سلمى" في بداية كل بيت، وفي كل مرة يذكر فيها "سلمى" يذكر معها شيئا تقترن به

في علاقة تشابه ، ثم يتم توظيف هذه العلاقة من خلال الجرس الموسيقي المتكرر :

سلمى قمر وحشي يطلع من فلك الأزرار
سلمى وردة نارٍ تتفتح في حمى الأسرار
سلمى قنبلة تخلع أبواب السجن
وتطلق من صدري الإعصار

هكذا إذن يأخذ هذا التكرار مداه ليضع "عبدالله البري" وجها لوجه مع لحظة المكاشفة في "زمن الصحو":

هذا حلم، هذا حلم، هذا حلم
هذا حلم يتفجر في رأسي
ومرايا تتكسر في حسي
هذا حلم، هذا حلم، هذا حلم

وفي زمن الصحو تبدو الأمور على حقيقتها "فالكل مباح". وعلى ذلك يخطو الشاعر خطوة أخرى، فيأتي التكرار هذه المرة لعبارة: "ولّى الزمان" في عدد غير قليل من الأبيات. ويتغير اسم "سلمى"فيكرر اسماً جديداً هو "ليلى". وإذا كان قد كرر اسم "سلمى" في أوائل الأبيات مقرونة بشبيه ما، فإنه هنا أيضاً يكرر اسم "ليلى". وهذا الشبيه هو النخل، والطين، والنرجس، والعشب والزيتون. إلخ. وهو القمر يطلع من الكرمل ويشاهد من نجران. والحقيقة أن نمط التكرار في هذا الجزء من القصيدة يحمل طابعاً غنائياً فرحاً، دافئاً كأنما يمهد لولادة "عبدالله البري" الثانية. ولادته من رحم الحوادث، فهو يتقحّمُ الخطر طامعاً بحواصل طير الجنة، وعلاوة على تكرار "سلمى" و"ليلى" في هذا المقطع نجد الشاعر يكرر بطريقة لافتة للنظر عبارة :"يا أيها الطفل" وهو تكرار احتفالي يناسب هذه المرحلة من مراحل القصيدة، مرحلة الولادة الجديدة، ثم ينعطف الشاعر بقالبه الوزني إلى المتقارب، باحثاً عن سرعة أيقاعية تلائم هذا التطور الجديد في النسق:

وأذكر أني التقطت دمي، وامتشقت الحجر
وكانت فلسطين تطلق زغرودة في المدى
أفاق لها النيل من غفوة العصر، غنى لقطر الندى

وغنى زمان السلاح،
ففتق كل الجراح،
وغنى الغد السيدا
وفاض به الوجد حتى حدود الصدى
وأرّق ليل العدى

وقد جاء هذا المقطع غنيا بالموسيقى، التي أشاعتها فيه ألفاظ من مثل زغرودة، وغفوة، وغنى، وغنى وغنى والغد.. فضلاً عن كلمات: المدى، والندى ،والصدى، والعدى، والسيدا، وبينها ما بينها من التجانس الصوتي إلى جانب اختياراته الإيقاعية الأخرى مثل: السلاح، والجراح، وما بين كلمتي التقطت وامتشقت من توازن تركيبي، وما في "النيل" و"الليل" أيضاً من تجانس، كل هذا أشاع في هذا الجزء من القصيدة إيقاعاً يقترب بنا من نهاية النص... من نهاية البحث عن "عبدالله البري". هذا البحث الذي ينتهي نهاية معاكسة لما ابتدأت به. ففي أول مقطع كان " عبدالله البري" ينتظر نهايته على يدي الأمواج التي توشك أن تقتلعه، أما هنا فيغرق في داخله البحر، وينفتح له باب الأبدية تغزو ظلمتها شمعة، وشعلة، وقمر، وكوكب، ويكرر الشاعر الجمل نفسها التي كانت قد كررت في المقطع الثاني، وذلك لإبراز حالة اليقين الهادىء التي انتقل إليها "عبدالله البري" بعد الشهادة: الشهادة التي تحمل له في ثناياها لحظة الابتداء.

والحق أن إدامة النظر، وإطالة التأمل، في الجوانب الصوتية لهذه القصيدة، يعيدنا إلى التأكيد على فكرة التكرار، باعتبارها الحامل الرئيسي لعمود النص . فالشاعر وظف هذا التكرار في القصيدة بأنواعها. من تكرار الحروف، ما كان منها صامتاً أو صائتاً، مستغلاً ما فيها من الجروس الإيقاعية المتميزة كلا حسب موقعه من التركيب. وتكرار الألفاظ، وهذا واضح كثيراً، وقد مثلنا عليه بأمثلة كثيرة، واستخدم تكرار الجملة بأنواعها القصيرة والطويلة، والناقصة. ووظف إلى جانب هذا وذاك تكرار الأسماء، وأدوات النداء والأفعال، وكرر المقاطع الكاملة التي تتألف من جمل متعدد، نحو "يا طفلا سرقوا" و"يا هذا الطفل تقحم" و"ولى زمن الحب" و"هذا زمن الشعر" و"ما بين يديك" وأفاد الشاعر من تكرار القوافي. وهو يبث في قصيدته عدداً من القوافي المردوفة التي تتكىء على صائت طويل يمد في شأو المقطع الصوتي، نحو "مسنون، زيتون، جنيات،

غابات، كلمات، و"أشعار ، إبحار، أنهار، أشجار، أسفار، النار، إعصار، دينار" و"نجران، تطوان، صوان" و"عامر، وثائر"، وقليلاً ما يتجه الشاعر إلى القافية المتحركة التي لا تعتمد على الإرداف المسبق بصائت طويل، مثل "الحجر، والشجر، والمطر"، وفي بعض مقاطع القصيدة، ولا سيما الأول والأخير، يميل الشاعر إلى القافية الممتدة التي تتألف من الصائت الطويل المتبوع بالهمزة (سماء، دماء، اشتهاء، فداء، ابتداء)، وهذا النوع من القافية يحتاج عند النطق به إلى تطويل الصوت تطويلاً يلحظه السامع بيسر.
وإلى جانب هذه النماذج الإيقاعية التي وظفها الشاعر في نصه هذا استخدم إيقاع الموضوع الذي أبقى على حركة النص متوترة بين الانتظار والتوقع، أو القدوم والتراجع ، حتى إذا ما انكشفت غمّة "البري"، ووضح له الطريق، وهو طريق "الانتفاضة" اتجهت حركة القصيدة باتجاه واحد، وانتقلت صيغة الكلام من المتكلم الذي هو "عبدالله" إلى شخص آخر يخاطب عبدالله (الطفل) فبعد أن كان عبدالله منتجاً لخطابه، أصبح مستهلكاً لخطابه، وهذا التشكيل ترك في الإيقاع انعطافاً واضحاً يقترب به من نهاية القصيدة. النهاية التي شهدت في الأبيات الأخيرة هذا الاجتماع الذي لا يخلو من مفارقة بين الابتداء والانتهاء، أول النص وآخر النص.

---

* نشرت هذه القصيدة في مجلة البيادر عدد٢ ربيع ١٩٩٠. من ص٧٤ – ٨٥. وتحال جميع الاقتباسات الواردة في البحث إلى العدد المذكور.

أنشودة المطر: قراءة ثانية في بنية النص

من المعايير التي يستند إليها علم لغة النص في الكشف عن البنى الداخلية للنصوص، ومعرفة العلاقات المتشابكة فيها، معيار: التفاعل النصي. وهو عند بيو غراند Beaugrand. ودرسلرDreslller : أن يؤدي النمو الداخلي لأجزاء القصيدة نوعا من التخلق الذاتي، فيكون اللاحق متولداً من السابق، وذا علاقة وثيقة به. وأي نوع من التفكك الذي يظهر في البنية السطحية للقصيدة ينبغي أن يخفي داخله ذلك التماسك الذي يفصح عن التفاعل الداخلي عبر علاقات التضام والاقتران التي تجعل من كل كلمة، ومن كل تركيب، أو صورة يستخدمها الشاعر في القصيدة، عنصراً مبنياً وبانياً في الوقت ذاته للنص.

ولتوضيح ذلك يمكننا أن نأخذ قصيدة محمود درويش: " آن للشاعر أن يقتل نفسه" من ديوانه: "هي أغنية– هي أغنية..".

فهذه القصيدة تتألف من سبعة مقاطع، يبدو كل مقطع منها منفصلاً عن المقاطع الستة الأخرى، بيد أن محمود درويش وضع في كل مقطع منها شيئاً يجعل منه الإجابة عن السؤال: لماذا يقتل الشاعر نفسه؟. وفي الثالث: يوضح أن هذا الشاعر يكتب الشعر من ثلاثين ربيعاً ناسياً الآخر (الإنسان) فيه. وفي الرابع يعدد لنا صور الشاعر – ألبومه – ليوضح لنا ما الذي عناه بنسيان الآخر. وفي المقطع الخامس يكرر عبارة: " يكتب الشعر من ثلاثين شتاء"، وهو – أي الشاعر– يحيا خارجه. وفي السادس يوضح ما معنى أنه يعيش خارج الإنسان، خارج الشاعر. بمعنى أنه يصف اغتراب الشاعر، وإشكاليته، وفي السابع والأخير – تدور عقارب الساعة إلى الأمام، فإذا به يكتب الشعر من ثلاثين خريفاً.

وهكذا نجد دورة النص تكتمل من خلال: ثلاثين سنة، ثلاثين شتاء، ثلاثين خريفاً، لتعبر في نهاية القصيدة عن إحساس الشاعر بالشيخوخة قبل الأوان ولذا يحمل هذا النص عنوان: آن للشاعر أن يقتل نفسه.

في ضوء فكرة التفاعل النصي - وهو غير التفاعل الذي يحدث بين نص وآخر أو ما يعرف بالتناص - يمكننا أن نتناول قصيدة "انشودة المطر" للسياب تناولاً جديداً، نسجل فيه بادرة لعلها الأولى من نوعها في هذا السياق، أعني التجرؤ على النص، وتوجيه الانتقاد له بعد أن كاد القول فيه يقتصر على التقريظ والمديح.

لم يحظ شاعر حديث، أو قديم، بمثل ما حظي به السياب وشعره من دراسة، وتحليل، وتمحيص، حتى أن سيرته، وشعره، ظلاً - على الدوام - موضع اهتمام الباحثين المولعين بتدوين السير، واستقصاء المذكرات، وتدوين المعلومات. ويكفي أن نعلم بأن باحثاً - كالدكتور إحسان عباس - وهو الذي لم يكتب عن شاعر معين مثلما كتب عن السياب، وضع له سيرة نقدية(١٩٦٩) لا تدانيها -من حيث القيمة - سيرة أخرى لشاعر معاصر أو قديم. والذين كتبوا سيرة السياب كثيرون، منهم عبدالجبار البصري (١٩٦٦) ومحمود العبطة (١٩٦٥) ومحمد التوتنجي (١٩٦٨) ونبيلة الرزاز (١٩٦٨) وسيمون جارجي (١٩٦٦) وعيسى بلاطة، وحسن توفيق (١٩٧١).

أما شعره فقد جرى تناوله منفردا، من زوايا عدة، من مدخل الأسطورة ، مثلا (أسعد رزوق ١٩٥٩) ومن خلال التشكيل الجمالي، وريادة الشعر الحر (البصري ١٩٨٦) و الصانع (١٩٧٨) أو من خلال حركة المذاهب في الشعر (محمد التونجي١٩٦٨) و تم تناوله من زاوية الدلالة والتركيب اللغوي (علي عزت:١٩٧٦) و(المطلبي ١٩٨١) أو الحداثية والتجديد (الياس خوري:١٩٧٩. و د. هاشم ياغي ١٩٨١) وخصصت لدراسة قصيدة "انشودة المطر" دراسات، منها على سبيل المثال، وليس الحصر: دراسة عبداللطيف شرارة (الآداب: تموز ١٩٥٤) وروز غريب (الآداب: آب ١٩٦٥) وإيليا حاوي (الآداب-٥- ١٩٦١) وحسن صعب (الآداب:١٩٦٥) وإحسان عباس (١٩٦٩) ونايف أبو عبيد (أفكار:١٩٨١) و د. علي الشرع (إبحاث اليرموك: ١٩٨٥) وحسين عبد اللطيف: (آفاق: ١٩٩٢).

يضاف إلى ذلك أن معظم الذين درسوا شعر السياب تناولوا هذه القصيدة، منهم من اكتفى بالإشارة إليها، والاقتباس منها ، مثلما فعلت ريتا عوض في [الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب ١٩٨٢] وعلي عباس علوان في [تطور الشعر العربي الحديث في العراق ١٩٨٦] وعبدالجبار عباس في [السياب، ١٩٧٢] وجبرا إبراهيم جبرا في [النار والجوهر: ١٩٦٩] و د. سمير قطامي في [دراسات: ١٩٨٢] ومنهم من تناولها في ضوء المقارنة بين "انشودة المطر" وقصائد أخرى تشبهها لكل من إديت سيتويل (نذير نبعة ١٩٨٣) أو للشاعر الأميريكي الأصل Eliot (محمد شاهين:١٩٩٢).

وقد نظرت فيما أتيح لي أن أنظر فيه من دراسات وبحوث تناولت شعر السياب فوجدت الآراء فيه لا تعدو التأثر بالهالة الكبيرة التي ارتسمت حول الرائد، الذي يعزى إليه الفضل في تجديد الشعر العربي بعد أن رانت عليه فترة من الجمود تتجاوز قرونا عدة. أو أن معظم هذه الآراء تخضع لمؤثر آخر، وهو السحر الذي تتمتع به شخصية السياب، الذي عانى ما لم يعانه شاعر آخر، بسبب ظروفه الشخصية، ومرضه العضال الذي اخترمه من بيننا شاباً وهو في قمة عطائه. أو أن هذه الآراء متأثرة بمواقف السياب السياسية، وتقلبه من اليسار الشيوعي إلى التيار القومي، ثم إلى الانفلات من كل ارتباط سياسي... وهذا بالطبع جعل الدارسين ينقسمون إزاء شعره قسمين، قسم يمجده لسبب يراه الآخر مسوغا للتقليل من شأن شعره.

وعلى أي حال، فإن الذي أريد أن أنبه عليه هنا، هو أن الوقت قد حان لكي يعاد النظر في شعر السياب، بعيداً عن كل هذه المؤثرات والظروف، وأن ندرس شعره من زاوية النقد العلمي المنهج، بعيدا عن أي تشويش تصدره الموجات الأخرى التي تبث على قنالات لا صلة لها بالنقد والأدب، أو على أقل تقدير، أن لا تكون صلتها بالأدب من النوع الذي تشوبه شائبة الحكم القبلي، المسبق، النابع من غير الواقع الأدبي، و الفني.

وابتداء أقول: إن معظم الذين تحدثوا عن "انشودة المطر" أشادوا بها، وعدوها من أفضل قصائده، وعدوها سبباً من أسباب شهرته الأدبية، ومجده الشعري الريادي... وأنا لا أنكر أن تكون هذه القصيدة من قصائده الجيدة، مثلما لا أنكر أن تكون قصيدة "غريب على الخليج" مثلاً من خيرة أشعاره.. إلا أن الشيء الذي أود إثارته ههنا، هو:

كيف تَسَنّى لهؤلاء الدارسين أن يغفلوا عن أمر مهم، وبارز في القصيدة، وهو تفكك بنائها، وانعدام التفاعل العضوي بين وحداتها الأساسية. ومثل هذا الأمر كفيل بأن يلمحه كل من كان له حظ من المعرفة ببناء النص، قل هذا الحظ أو كثر. ففي الاستهلال الذي استفتح به الشاعر قصيدته "انشودة المطر" نجد الشاعر يتحدث عن العينين، فينطلق من تشبيههما بغابة النخيل، وبالشرفتين، وبالكروم، ويذكر الضوء الراقص، وصفحة الماء في النهر، ويستمر في هذه الصورة متنقلاً من الكلام عن العينين إلى الكلام عن نفسه، مشبهاً النشوة التي تحل فيه بنشوة الطفل الخائف من القمر. ولا أود أن أتساءل عن هذه الصورة، وهل هي صورة شعرية تتناسب مع المقام، والسياق، أو لا تتناسب، ولكن التساؤل الأجدر بالإثارة، هو: كيف ينتقل الشاعر من الكلام عن نشوء الطفل الخائف إلى الكلام عن قوس قزح، والغيوم والمطر، وأخيراً أنشودة المطر؟ مما لا شك فيه أن القارىء عندما يقرأ الاستهلال التالي:

[كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر
وكركر الأطفال في عرائش الكروم.
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر.]

يسأل نفسه: ما العلاقة بين ذكر السحاب والمطر والأبيات التي سبقت؟ وقد اجتهدت كثيراً في البحث عن علاقة ما، فألفيت الأجوبة التي افترضتها أجوبة لا تقنع أحداً، فمن الواضح أن استهلال الشاعر للقصيدة لا صلة له بتاتاً بذكر السحاب، والغيوم، والمطر، وأن الزعم بأن ذكر "الشتاء" في البيت التاسع: "دفء الشتاء فيه" توطئة لذكر المطر فيما بعد إدعاء زائف، لأن الشاعر ذكر مع الشتاء، في البيت نفسه، فصلاً آخر وهو الخريف، وأعقبه بكلمات أخرى مثل:" الموت، والميلاد، والظلام، والضياء" وهي كلمات أفهم منها أنها تعبر عن دُورة الزمن.

ويقفز السؤال في وجوهنا مرة أخرى عند مستهل الوحدة الثاني من القصيدة، وهي التي تلي اللازمة الأولى (مطر. مطر. مطر) ففيها يقول الشاعر:

[تثاءَبَ المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال.
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام]

وهذا المقطع في نظري يشبه السابق في أن الشاعر ينتقل من صورة إلى أخرى، دون أن يبث بينهما علاقة انتظام أو تماسك. فما الصلة بين الطفل الذي تشير إليه القصيدة، وبين قوله: تسح ما تسح من دموعها الثقال"؟. واستخدام الشاعر لكلمة (كأن) التي تفيد التشبيه تقوم على الربط بين اللاحق والسابق، وهذا غير متحقق في القصيدة. والشاعر في هذه الوحدة يتحدث عن نفسه، وعن ذكراه، وقد أشاع في القصيدة حساً مأساوياً من خلال القبر، والأم الميتة، والطفل الذي يهذي، والرفاق الذين يسخرون، والمطر لذي يتساقط فوق القبر.[1]

وهذا كله يمثل شريحة جيدة من القصيدة، وهي تتمتع بقيمة فنية مستقلة عن بقية عناصر النص، سواء ما كان منها استهلالاً أو خاتمة، أو حتى جزءاً آخر من أجزاء النص. إن الانتقال من صورة القبر الذي يمتص المطر إلى:

[كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك،
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.]

لا يجعل القارئ مطمئنا إلى عضوية الترابط بين هذا القسم من الوحدة الثانية والقسم السابق. ونزيد ذلك توضيحاً، فنقول: إن بإمكان القارئ أن يحذف هذه الأبيات -أعني المتصلة بالصياد الحزين – ثم يواصل القراءة منتقلاً من كلمة "مطر" في قوله: "تسف من ترابها وتشرب المطر" إلى اللازمة (مطر. مطر) ولو فعل لما تغيرت الوحدة الثانية في القصيدة، ولما اختلفت دلالة الأبيات على الإطلاق.

ويبدو أن الوحدة الثالثة من القصيدة، وهي التي تبدأ بقوله: "أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟" حتى قوله "عواصف الخليج، والرعود منشدين" لا تخلو من هذا الاضطراب الذي حال بين الشاعر وبين أن يحقق لقصيدته ما تطمح إليه من التفاعل النصي. فانتقاله من الكلام عن المطر إلى الحزن شيء رائع، ولكنه توقف عن الاسترسال في هذه الصورة الشعرية الرائعة، ليقول: (وعبر أمواج الخليج تمسح

البروق). وهذه النقلة تفتقر إلى علاقة الاقتران بين المتقدم واللاحق. فإذا تساءَل القارىء عن صلة الشاعر بالخليج - هنا - وجد الجواب في سيرة الشاعر، وربما وجده في قصيدة أخرى هي"غريب على الخليج". انني لا أنكر على الشاعر أن يردد في قصيدته ما قاله في قصيدة أخرى، أو ما سيقوله في قصيدة ثانية، لم يكن قد كتبها بعد؛ أعني أن يفيد الشاعر من تجربة واحدة، مرّ بها، مرتين، في قصيدتين مختلفتين؛ إلا أن هذا لا يعفي الشاعر من أن يجعل بناء النص بناءً متماسكاً. والحق أن هذا المقطع الذي لم يرتبط بالمقاطع السابقة ارتباطاً عضوياً يحتمة نمو النص. وقواعد التضام فيه، تحول -بقدرة قادر - إلى محور للقصيدة، بدليل أن جزءاً منه، وهو قوله:

[أصيحُ بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى،
فيرجع الصدى،
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار والردى"].

يتكرر في القصيدة مرتين، وفي الثانية منهما يتخذ منه الشاعر تمهيداً لقفلة الختام. ويجب أن نقول: إن تنظيم النص المتكىء على ترديد لازمة معينة في القصيدة، باعتبارها إشعاراً بانتهاء الوحدة الكبرى، والانتقال منها إلى وحدة أخرى،قد غفل عنها الشاعر. ويبدو أن للقافية أثراً في هذا، فالوحدة الرابعة التي استهلها الشاعر بقوله:

[أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزِنُ البروق في السهول والجبال.]

هي وحدة منفصلة انفصالاً تاماً عما قبلها.

ويؤكد ذلك أن الشاعر كان يتحدث في الأبيات السابقة عن الخليج، وعن تجربته التي استوحاها في قصيدته (غريب على الخليج) وهنا يتحدث عن العراق، وعن مواسم المطر، والغلال، والجوع. مما كان يستدعي فيه أن يقفل الجزء السابق باللازمة (مطر. مطر. مطر) إذا أريد لتصميم القصيدة أن يسير في نسق،واضح، مترابط.

ويبدو أن طول الوحدة الرابعة، واندماجها في الوحدة الثالثة، سبب إنزعاجاً للشاعر، فراح يكرر اللازمة فيما بعد في مسافات متقاربة جداً، وقد أثر هذا في إيقاع القصيدة، فجعلها تبدو في نصفها الثاني الذي يبدأ بقوله:

[وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسمَ الحصاد].

أكثر سرعة وتدفقاً من إيقاعها البطيء في الاستهلال والمقاطع التي تلته. ومعنى هذا أن الترتيب الداخلي الذي أراده الشاعر في أول القصيدة سرعان ما اتجه اتجاها مغايرا، فأصبحت اللازمة الموسيقية تتكرر تكراراً لافتاً الأنظار إلى قرب نهاية القصيدة. فهل جاء هذا منسجما - بالفعل - مع بنية القصيدة؟. إذا قرأنا المقاطع التي تلي قوله: "ما مر عام والعراق ليس فيه جوع" إلى آخر القصيدة، وجدنا الشاعر يكرر فيها وحدتين تامتين، إحداهما جعل منها قفلة النهاية، والأخرى هي الوحدة التي سبق أن ذكر فيها جانباً من تجربته في الخليج:

[أصيح بالخليج: "يا خليج.
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى."]

وعلى الرغم من أن الشاعر أدخل بعض التعديلات في نسيج هذه الصورة، كذكر المهاجرين والأفعى التي تشرب الرحيق، والفرات... إلا أن الجو أو المناخ الشعري الذي يرتبط بهذا الجزء من القصيدة لا يختلف كثيراً عن المقطع السابق. أما الجزء الذي كرره مرتين، وهو الذي يقول فيه:

[في كل قطرة من المطر.
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع، والعراة،
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
الخ.]

فذكره له في المرة الأولى لا مفسر له إطلاقاً. لأن الوحدة التي جاءت بعده وهي وحدة (أصيح بالخليج) افقدت ذكره له أول مرة معناه، وزاد الأمر وضوحاً عندما ذكره

مرة ثانية في خاتمة القصيدة، ممّا جعل تكراره مرتين أمراً لا مسوغ له ولا مفسر إلا أن يكون الشاعر قد أراد الإعلان عن محتوى القصيدة بطريقة أو بأخرى ، فلم يجد بُدّاً من أن يكرر هذا المقطع مرتين. ونستطيع أن نحذف الأبيات المكرورة في المرة الأولى ثم نقرأ القصيدة فلا يتغير من الأمر شيء. إن وجود هذا المقطع في موقعه الذي سبق الخاتمة زائد، ولا يسهم في نمو القصيدة أبداً.

بعد هذا التحليل الذي يلقي الضوء على غياب التماسك المقطعي بين وحدات القصيدة، يمكننا أن نطرح سؤالاً جديداً، وهو: ألا يمكن أن يكون التشتت والتشظي شيئاً قصده الشاعر وعناه؟ إن مثل هذا الافتراض يمكن أن ندافع عنه لو لم يعمد الشاعر إلى الكشف عن نواياه الرامية لتقديم قصيدة شعرية حديثة تقوم على هذا اللجوء إلى تكرار اللازمة في آخر كل وحدة من القصيدة، فضلاً عن اللجوء إلى التكرار في التفاصيل الداخلية للمقاطع. علاوة على أن البنية المشتتة أو المتشظية لم تكن من النظم البنائية التي يلجأ إليها السياب في شعره، ولم تكن حتى ذلك الحين قد برزت في أشعار الحداثيين ممن أرادوا للتشتت أن يكون بديلاً لوحدة النص، وإذن ما الذي صرف النقاد والدارسين عن ملاحظة هذا التفكك في بناء "أنشودة المطر"؟.

من الواضح أن كثيرين بهروا بما فيها من طريقة جديدة استخدمها الشاعر في التعبير عن أفكاره، وصياغة هذه الأفكار صياغة بعيدةعن المباشرة إلا في مقطع أو اثنين فيها، وهي طريقة جديدة بمقاييس ذلك الزمن الذي كتبت فيه. وبهرتهم أيضاً طريقة الشاعر في تجديد معجمه الشعري، وإيجاد علاقات دلالية جديدة بين الألفاظ تقوم على الانزياح والانحراف بالكلمة الواحدة من إطارها المعجمي المألوف إلى التعبير عن معنى انفعالي، وجمالي جديد. إن رمزية (المطر) مثلاً، وهي شيء معروف في الآداب الغربية، أخذه الشاعر من قصيدة معروفة لإديت سيتويل، وعبارة [ويهطل المطر] التي تكررت في قصيدته، بوصفها لازمة موسيقية، أخذها الشاعر من تلك القصيدة. وهذا كله طبع قصيدته بطابع تجديدي أدهش الكثيرين ممن درسوا هذا النص، وصرفهم عن ملاحظة ما فيه من تفكك واضح في العلاقات الداخلية.

---

(١) يزعم الياس خوري في دراسة للقصيدة أن ذكر الغيوم والمطر يستدعي ذكر الطفل الذي يهذي: [دراسات في نقد الشعر، ص٤٩] وهذا ضرب من التعسف في الدرس النقدي لم يعرف مثيل له قط.

موازنة نقدية بين نصين للسياب وعبدالرحيم عمر

يشترط في الدراسات الأدبية المقارنة أن تتناول نصوصا يتوفر فيها أحد الشرطين: اختلاف اللغة أو اختلاف القومية، فإذا كان نص أدبي انجليزي كاتبه في الهند، وآخر من إنجلترا، أو أمريكا، جازت دراستهما دراسة أدبية مقارنة وكذلك في البلد الواحد ذي القومية الواحدة إذا اختلفت لغة النصين، كما في الجزائر مثلاً، حيث توجد نصوص فرنسية لكتاب جزائريين وأخرى عربية، لو أجريت مقارنة بين نصين منهما لما عدت الدراسة دراسة أدبية مقارنة، من هنا فإن السطور التالية لا تزعم أنها من باب الأدب المقارن Comparetive Literature وإن كانت تندرج ضمن ما يسمى بالدراسات الأدبية القائمة على مبدأ الموازنة.

ويشترط في دراسة الموازنة بين نصين أن تكون بينهما علاقة من نوع ما، سواء أكانت هذه العلاقة شكلية في اللغة، والوزن، والقافية أم موضوعية كالغرض مثلا، ووحدة العصر، إذ لا تسوغ الموازنة بين شاعر في العصر الحديث وآخر في العصر الجاهلي. ووحدة النوع الأدبي إذ لا تسوغ موازنة نص مسرحي مثلاً مع نص روائي أو العكس، والقصيدتان اللتان تشغلانا في هذا البحث هما: "من ليالي بنلوب" للشاعر عبدالرحيم عمر، وقد ذكرتها أولاً لأن صاحبها كتبها - فيما يتضح - قبل الآخر، إذ إن تاريخ كتابة قصيدة "من ليالي بنلوب" هو عام ١٩٥٩، أما القصيدة الثانية، وهي قصيدة (رحل النهار) لبدر شاكر السياب فقد كتبها صاحبها، كما ذكر في ديوانه "منزل الأقنان" في ٢٧ من حزيران (يونيو) عام ١٩٦٢ والعناصر المشتركة بين القصيدتين متعددة.

أولها: أن القصيدتين تفيدان من أسطورة أوديسيوس وزوجته بنيلوب، وهي أسطورة اغريقية. فقد ذكر أن أوديسيوس الذي عاد إلى مدينته عبر البحار ضلّ مدة

من الزمن في عرض البحر، وقد حاولت الآلهة تضليله، واعتراض طريقه، فلم تكتف بإضاعته وإنما وضعت في وجهه العراقيل والمخاطر، أما زوجته بنيلوب فقد طمع الوجهاء من أهل المدينة بالزواج منها، فكانت ترفض وتأبى عليهم مستمسكة بوفائها لزوجها. وكان الراغبون في الزواج بها يزينون لها الأمر ويثبطون عزيمتها بإقناعها أن أوديسيوس قد انتهى. وقد ابتلعته آلهة البحر فكانت توصد الأبواب دونهم وتتركهم يثرثرون.

وثاني العناصر المشتركة أن الشاعرين يخاطبان في القصيدة المرأة. وإذا كانت عند السياب قد اتخذت طابع المزاوجة بين الرمز والانثى فإنها أيضاً في قصيدة عبدالرحيم كانت كذلك.

وثالث العناصر المشتركة في القصيدتين ارتكازهما المباشر على الزمن، واتخاذ النهار محوراً في مواجهة محور آخر هو الليل للتعبير عن ثنائية القضية المركزية في النص، وهي: الرحيل والعودة. ولا عجب أن نجد مطلعي القصيدتين - والحالُ هذه - متشابهين، فهو: "مات النهار" لدى عبدالرحيم، و"رحل النهار" لدى بدر شاكر السياب.

وهذه العناصر -مجتمعة- تسمح لنا بتطبيق مبدأ الموازنة على هذين النصين.

وإذا كانت الموازنة قد اتسمت قديماً بالطابع المعياري الذي يهدف إلى تفضيل أحد النصين، وترجيحه على الآخر، فإننا نحذر -ههنا- من الظن بأن غايتنا تحقيق مثل هذه المفاضلة، أو ذياك الترجيح، فالدراسة التحليلية الوصفية للنصوص الشعرية غايتها زيادة فهمنا لها، وتمكيننا من تقديم وجه آخر من وجوه القراءة المعمقه للقصيدة العربية الحديثة، وليس الهدف منها أن نصل إلى حكم قاطع بأن هذا النص خير من ذاك.

وأول ما نلحظه هو أن عبدالرحيم كتب هذه القصيدة عام ١٩٥٩، وكان في أثناء هذه السنة مغترباً في الكويت، وقد استهل نصه بمقدمة عرف فيها القارىء بالأسطورة الاغريقية -وهذا ما تحاشاه السياب - ثم ذكر أن بينلوب كانت تتسلى، وهذه الإشارة ضرورية لقصيدة عبدالرحيم، إذ إنه سيكرر ذكر "الليل" قبالة "النهار" وسيكرر ذكر "المغزل" ويكرر ذكر "حاك" و"فلّ" وهي تفيد عكس الحياكة حسب "سياق" النص، أما السياب فلم يذكر المغزل ولا ذكر الصوف ولا حياكته وإن كان كرر "النهار" و"الليل" في مقابلات متعددة... لقد جعل عبدالرحيم من قصيدته بوحاً على لسان "بنيلوب" التي

تنتظر زوجها العائد:

مات النهار
يا مغزلي المنكود قد مات النهار
والزائرون التافهون
تجمعوا خلف الجدار
لكنهم لن يدخلوا
يا بيتي المحزون: إني في انتظار

فبينيلوب تحدث نفسها حتى آخر القصيدة في حين أن السياب لم يفعل ذلك، بل جعل القصيدة خطابا تصغي إليه بنيلوب بمرارة، وهو يذكر سندباد بدلاً من أوديسيوس الذي ذكره عبدالرحيم عمر. فقصيدة السياب تقوم على تركيب مزدوج، إذ إننا لا نعرف في حكاية سندباد أن حبيبة وفية كانت بانتظاره، ولا نعرف بأن سندباد وقع في أسر آلهة البحر، وسجنته في قلعة سوداء، وتبعاً لذلك فإن التصور المحتمل هو أن السياب قد جمع بين بنيلوب وسندباد في بناء اسطوري جديد يقوم على التوليف بين نموذجين أحدهما: عربي إسلامي والآخر إغريقي:

رحل النهار
ها إنه انطفأت ذبالته على أفق
توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف، والرعود
هو لن يعود.

وإذا كانت المرأة - بنيلوب - في قصيدة عبدالرحيم عمر تهمس لنفسها متسائلة: أترى يعود؟ ويجيبها نغم آت من بعيد: "هو لن يعود" فإن المرأة في قصيدة السياب تتعرض هي الأخرى لمثل هذا الهاجس الداخلي. فالسياب يفتتح قوساً علامة التضمين، مصوراً حوار بنيلوب لذاتها:

وجلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار
سيعود؟ لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود؟ لا. حجزته صارخة العواصف في إسار

والسفر لدى الشاعرين هو الأسر والاحتجاز وهو القلعة والسجن، وهو النسخة السالبة من العمر في حين أن العودة هي الحلم، وهي الولادة الجديدة، وهي النهاية السعيدة لهذا الانتظار الطويل الممل يعبر عنه الشاعران زمنياً بالليل والشيب والظلام والمتاهة والعزلة والخواء والصمت وغير ذلك من صور مؤلمة تؤذي المشاعر وتخدش الاحساس:

مات النهار
وانهد صرح الشمس في صمت الأفق
لم يبق منه سوى شظايا تحترق
فيها الضياء
أتراه يأتي في الظلام؟

ويشتد شغف الشاعرين بالبحر والأمواج والسفن، فالتصوير الشعري في النصين يقوم على استغلال ما في البحر من صخب وأمواج وعواصف ورياح على أنها العائق دون عودة المسافر إلى بلده، ولكن السياب يضع أمام سندباد – أو اديسيوس – إذا شئنا الإشارة للنص الغائب – عراقيل من نوع آخر وهي آلهة البحر، وهذه الإشارة تشدنا إلى الإحساس بأن السياب كان قد بلغ حداً من اليأس تجاه العودة بحيث بدت له المسألة قدراً حتمياً لا مفر له منه ولا إمكانية لتغيير مصيره، ولكن عبدالرحيم بالغ أول الأمر في التعبير عن الإحباط من خلال عبارته "مات النهار" وهي أشد وطأة من قول السياب "رحل النهار" إذ يمكن تصور العودة بعد الرحيل في حين لا يمكن تصور العودة بعد الموت، مع ذلك فقد عمد الشاعر إلى التعبير عن الاحساس لدى بينيلوب بالثقة وبأن الوفاء العظيم الذي تمسكت به لن يذهب هدراً. فهي تكاد تبصر بطلها قادماً قد انتصر على ظلمة الليلة، وصخب الموج، وغزارة المطر، وقد رسمت ابتسامته العريضة نهاراً مشرقاً عوضاً عن النهار الذي مات:

هو في الطريق إلى يا ليلي الطويل
إني أكاد أرى محياه الجميل
قد أعجز الأنواء والموج المثار
وأطل يبسم في انتصار

واللافت للنظر أن السياب جعل من بنيلوب التي تنتظر بطلها تعيش في "متاهة معزولة" وهذه الإشارة لم ترد في القصيدة اعتباطاً، فالمرأة التي تفصلها عن بطلها بحار واسعة، ومحيطات عالية الموج، شديدة العواصف، لا يمكن إلا أن تكون في عزلة ولا سيما أن الانتظار الطويل قد أذبل زنابق الحزن، وبيض خصلات الشعر الأشقر، ولم يعد ثمة ما يجعل للحياة معنى:

البحر متسع، وخاوٍ، لا غناء سوى الهدير

وما يبين سوى شراع، رنّحته العاصفات وما يطير

إلا فؤادك فوق سطح الماء، يخفق في انتظار

رحل النهار

فلترحلي، رحل النهار

وإذاً لم تعد للانتظار أي فائدة؟ فلنَ يعود الغائب المنتظر وهذا البون الشاسع بين رؤية السياب لتجربة السفر ورؤية عبدالرحيم عمر مرده إلى الأسباب والدواعي التي جعلت الشاعرين يعيشانها فلعبدالرحيم عمر دواعيه السياسية، أو دواعيه العملية كالسفر من أجل العمل، ومواجهة متطلبات الحياة والانتصار عليها،وقهرها بكل الوسائل، بما في ذلك السفر نفسه في حين أن سفر السياب كان بهدف العلاج، وكان قد نظم هذه القصيدة الجيدة في بيروت، وهو على السرير في أحد المستشفيات، يرقد يائساً من الشفاء، ومن أجل ذلك كانت رؤيته للأشياء في النص رؤية ظليلة، تسودها الأشياء القاتمة: كالعاصفة بما ترمز إليه من دمار واقتلاع للأشياء الجميلة، والرعود، والصواعق المدمرة، والموج المضطرب، الهائج، والقلعة السوداء، والدم، والشيب، والماء الملح الاجاج، والغرق والحزن والانطفاء في الخدود والذبول والاظافر والسعار والتحطيم والمتاهة والعزلة والليل وذلك كله من الأشياء التي ملأت قصيدته بالرؤى الجريحة. فحنين العودة حنين طاغ في نفسه وقلبه. وهي كالبناء بعد الهدم، وكالحياة بعد الموت، وكالماء البارد المنهمر بعد الظمأ الشديد، ولكن هذا كله لا سبيل إلى تحقيقه وسيظل قلب (بنيلوب) يخفق منتظراً بلا فائدة.

وننظر في قصيدة عبدالرحيم لنجد الصورة تختلف قليلا، والرؤية مع ما يسودها من ظلال إلاّ أنها تتخللها بقع من الإضاءة فهو لا يذكر الليل، وموت النهار، ونكث

الغزل، والحزن، والضياع، والبحار، والغم، والمتسكعين إلا وفي ذكره لها شيء من الجبين المرفوع، والحلم الحنون، والحب الذي لم تنل منه السنون، والمحيّا الجميل الرائع، والفم المبتسم في انتصار، وغلبت على ظلمة الليل وسواده، فهذه اللهجة من الموازنة بين الأشياء، أو هذا الاختلاج الشعوري بين مد يأخذه نحو الحزن، وجزر يعود به إلى الثقة والفرح، يمثل رؤية أكثر انسجاماً مع واقعه الشخصي (الليل) والواقع المنتظر (النهار) وهو رمز العودة في حين أن السياب استوعب في واقعه الشخصي (الليل) واقعاً عاماً هو الرحيل "فلترحلي رحل النهار". وعلى هذا النحو نرى أن في اختلاف منطلقات التجربة سببا لاختلاف رؤيتهما للشيء الواحد، فعبدالرحيم عمر جعل من رحيله سلماً للنجاة في حين أن السياب لم يجد في سفره وحنينه وتوقه للعودة أي أمل، وقد انعكس هذا في البناء الفني للقصيدتين، فقصيدة عبدالرحيم عمر تنمو في هدوء في حين أن قصيدة السياب تتصاعد في خط متوتر وكلما توقعنا لتوتره أن يهدأ وتخبو حدته ألفيناه يتصاعد بازدياد فقصيدته ثورة هائجة مصدرها الاحساس بالاحباط والعجز، في حين أن قصيدة عبدالرحيم تنتقل من صورة إلى أخرى في سياق يمليه الاحساس بالثقة، ففي المقاطع الأولى تبرز النظرة الواثقة:

أترى يعود؟
بحارك المعبود مرفوع الجبين؟

وفي مقطع ثان نجده يخرج من أسر الصورة القاتمة إلى الاشراق:

وأراك "أوديسيوس" في حلمي الحنون
ترخي على الأمس الحزين
أستار حب لم تنل منه السنون
فأشد كفي في جنون
وأفل ما حاكته بالأمس الحزين

وقد اختلف رمز اليد في كلتا القصيدتين نظراً لاختلاف المنطلق. فاليدان عند السياب زهرتان على غدير ... وهما ماء بارد ينهمر بعذوبة لري الجسد المتعطش للحب، في حين أن "الكف" في قصيدة عبدالرحيم عمر رمز للارادة التي تغير وتفعل، فهي تحيك، وتنكث ما حاكته.

وقد استخدم الشاعران كلمات مشتركة: كالليل، والنهار، والشمس، والبحر، والظلام، والاحتراق، واليد، والعودة. وقد لا تكون شخصية سندباد موجودة مباشرة في قصيدة: " ليالي بنيلوب" إلا أن الذي لا سبيل لنكرانه أنهما اشتركا في استخدام (بنيلوب) رمزاً لانتظار الذي يأتي ولا يأتي. ومن الطبيعي أن تكون ثمة قصائد أخرى لهما تناولت هاجسي الرحيل والعودة ولكن من منطلقات أخرى، وفي أشكال فنية متعددة.

وحسبنا هذا كشفاً لصلات مشتركة ربطت بين نصين شعريين في ذاكرة القارىء، وإن كانت بعض العناصر الفردية والذاتية التي تميز كل شاعر منهما قد حالت دون اعتبار النصين قد أثر أحدهما في الآخر.

الباب الثالث

دراسات في الخطاب السردي

(فتاة الكرمل) وبنية الحكاية:

ضوء على مورفولوجية النص

إلى أي مدى يمكن للرواية أن تكون حكاية شعبية؟ وإلى أيّ حد نستطيع أن نطبق على الرواية - بمفهومها العام - مقاييس (بروب) في دراسته لبنية الحكاية؟ إن ما يصل بين هذه الرواية (فتاة الكرمل) والحكاية الشعبية كثير... فهي توحي في أولها بلغز تعد القارىء بحله في السطور الأخيرة من النص. وهذا الذي فعله (محمد جوهر) في أول رواية له يجعل منها عملاً مشاكلاً للحكاية الشعبية، والقصص الفولوكلورية.

ومما يزيد الشبه بين هذه الرواية، والحكاية الشعبية، وجود (العلامات) التي تتعرف بها الأم (غادة) على ابنها المفقود (نضال) كالشامة، والندبة، والوشم، فضلا عن وثيقة الطابو المخبوءة تحت الكرة الرخامية في مدخل الصالون. هذا علاوة على الحبكة القائمة على تنكر شخصية أخرى قادمة من الخارج. فكل هذه التقنيات التي لجأ إليها (محمد جوهر) تطبع روايته هذه بطابع الحكاية.

والحق أن قارىء الرواية ما أن يمر بالصفحات الأولى منها حتى تتضح له أعماق المأساة التي تدور حولها ... مأساة واحدة من آلاف المآسي التي عاشها الفلسطينيون، الذين نسوا - في غمرة النزوح الراعب - أشياء عزيزة عليهم، لم يأخذوها معهم، ومن أغلى هذه الأشياء، وأعزها، أولادهم، وفلذات أكبادهم.

وقد كتبت قصص حول هذه المآسي، ولو ظل الكتاب يكتبون مدى الدهر على أن يستنفدوا ما كان في حياة الفلسطينيين من المعاناة لما استنفدوه، ولو كان كل ما في الأرض من شجر أقلاماً، وكل ما في البحر من ماء حبراً ومداداً. فغادة التي أصبحت (سارة) بعد سنوات عددها خمس تبحث عن طفلها (نضال) الذي أصبح (عزرا) بعد أن

كبر في كنف امرأة يهودية، لم تكتفِ بالاستيلاء على منزل (غادة) بل استولت على ابنها أيضاً.

وتعمل (غادة) معلمة.. وتبحث مطوّلاً عن ابنها لكن دون فائدة.. فكيف لها أن تتعرف عليه بعد كل تلك السنين؟.. أما (نضال) فكان قد تعرف على ابنة غادة (ليزا) مصادفة، وأحس نحوها بشعور خاص، وتكون هذه المعرفة سبباً في تعرف الأم على الابن، فهو يشبه أباه كثيراً.. وعلى خده خال.. وفي أسفل ذقنه ندبة صغيرة.. وعلى ذراعه وشم وشمته إياه و هو صغير.. ومثل هذه العلامات تؤكد (لغادة) أن (عزرا) هذا هو طفلها الضائع.

أما كيف يخرج الكاتب موضوع المصارحة بين الأم وابنها، فسؤال تتدخل المصادفة - مرة ثانية - لتجيب عنه. فالمرأة اليهودية التي نشأ نضال في رعايتها توفيت في أثناء سفرها للخارج، ويدعو (عزرا) كلاً من (غادة) و(ليزا) لزيارته في البيت.. ذلك البيت الذي بناه أبوه وأمه غادة، وفي المنزل تستعيد (غادة) ذكريات الماضي.. وتضطر إلى مصارحته عندما ترى صورة يهودي قيل له: إنها صورة أبيه، فتطلب منه أن يقارن بين ملامح الوجه الموجود في الصورة وملامح وجهه هو.. فيستغرب هذا الطلب.. ثم تخرج له (غادة) من حقيبة يدها صورة أبيه الحقيقي.. فيدهشه الشبه الكبير بينهما.. وتخبره أن هذه الصورة هي صورة أبيه. وأن السيدة التي تقف إلى جانبه في ثوب الزفاف صورتها هي.. صورة أمه الحقيقية (غادة).. ثم تقدم له دليلاً ملموساً آخر، كان أبوه قد أخفاه تحت كرة رخامية وضعت عند مدخل الصالون. وهذا الدليل هو نموذج لوثيقة ملكية البيت.. وعندئذ يقتنع (عزرا) بأنه (نضال) وأن (غادة) أمه وليزا شقيقته.. ويلتئم شمل الأسرة.

لا يهمنا إن كان (عزرا) قد تقبل أن يكون (نضالاً) بهذه السهولة، والسرعة. وأن يكون عربياً فلسطينياً.. وإبنا لتلك المرأة التي عانت كثيراً في سبيل العثور عليه. لا يهمنا هذا وإن كان يختلف فيه عن (دوف) في رواية غسان كنفاني (عائد إلى حيفا) الذي رفض أن يكون (خلدون) مصراً على أنه ابن اليهودية التي ربته، وابن الجيش الاسرائيلي الذي نشأ في إحدى وحداته. فهذا نابع من أن (دوف) يرى الإنسان قضية، فما دام قد سلخ عن قضيته، فما معنى أن يحافظ على رابطتي الدم، والنسب؟. فالمهم

هو أن الإنسان قضية. لكن (نضالاً) يرى غير ذلك. فهو – في رواية (محمد جوهر) – يؤمن بأن الإنسان ابن الظروف، فإذا تغيرت تغير الإنسان.

والشيء الذي يهمنا – هنا – هو أن محمد جوهر، الذي يقدم في هذا الكتاب أول محاولة روائية له – جنح فيها للحكاية الشعبية. وبمقدار ما كان يقارب الحكاية كان يبتعد عن البنية الخاصة بالخطاب الروائي.. ولهذا أعد جنوحه إلى الحكاية الشعبية – هنا – نقطة في صالح العمل. لأنه يظل – في نهاية المطاف – حكاية فولوكلورية كتبت بأسلوب الرواية.

وإذا كان بروب وغيره من الانثروبولوجيين قد حللوا الأساطير، والحكايات، فأثبتوا أن لها أبنية خاصة، تتكرر في أنساق موحدة فإن حكاية (محمد جوهر) لا تشذ عن هذا الذي رأوه، وأبدوه في تحليلهم لحكايات قديمة روسية، أو غير روسية. وإذا كان أبطال الحكايات يلجؤون غالباً إلى التنكر في ثياب شخصية أخرى بهدف الوصول إلى الهدف الذي ينشدونه، فإن (غادة) بطلة هذه الرواية تحذو حذو الشخصيات في (ألف ليلة) وغيرها من القصص الشعبي العربي، فهي في زي معلمة يهودية لإخفاء شخصيتها.

فالبطلة تدعي أنها مهاجرة يهودية قدمت من باريس إلى أرض الميعاد، أرض الآباء والآجداد. ولهذا فإن أول مؤسسة تقوم بمراجعتها هي (الوكالة اليهودية) ووزارة الهجرة والاستيعاب. (ص١٥) وتقدم للوكالة وثائق مزورة تثبت أنها يهودية من أصل مغربي كانت مقيمة في فرنسا، ثم تعين معلمة وتقرر الإقامة في (هرتزليا) على مقربة من (حيفا) ص١٦.. وهكذا يستمر التنكر منذ تطأ قدماها أرض المطار إلى أن تحقق الهدف.

والملمح الثاني في بنية الحكاية – هنا – هو الطريقة التي تتعرف بها (غادة) على ابنها (نضال) الابن الذي يمثل الهدف المنشود. ورحلة البحث تتضمن عدداً من الحركات التي تتكرر فيها الأحداث. فسارة أو (غادة) تواصل عملها.. وتتفرس الوجوه عبثاً إلى أن تتدخل الصدفة على الشاطيء. ومما هو جدير بالذكر أن البطل في الحكاية الشعبية لابدّ من أن يضعه الراوي في هذا الجو الغرائبي، الذي يجعله يشعر بالدهشة من كل شيء. ، وهكذا كانت (غادة) تمتطي عربة (حنطور) وتطوف في أزقة حيفا، وشوارعها، وسفح الكرمل وشاطيء المتوسط، بحثاً عن الذي يأتي ولا يأتي، لكنها عبر كل هذه المشاهد لا تنفك تعبر عن دهشتها الشديدة من الواقع الزائف الذي تراه.

وبما أن ثمة هدفاً مفقوداً تبحث عنه البطلة فلابد من أن تكون ثمة عراقيل تحول دون الوصول إلى الهدف بسرعة، ويسر. من هذه العراقيل عامل الزمن، فالطفل (نضال) كبر بعد كل هذه السنوات التي مرت، فكيف تستطيع التعرف عليه؟ ولا سيَّما أنها تركته رضيعاً لم تبرز ملامحه بعد. إضافة إلى حاجز الملامح، واللغة، والتغيير الذي يفرضه الواقع الجديد على الناس. لذا لابد من أن تكون ثمة رموز وعلامات. تساعد البطلة في تحقيق غايتها، والعثور على ضالتها التي تشبه الإبرة في جبل من القش.

هنا يتدخل الراوي – على طريقة الحكاية الشعبية – فيحشد مجموعة من العلامات الفارقة مثل الشامة، والندبة، والوشم، وفوق هذا وذاك الوثيقة. ولابد أن تكون هذه الوثيقة مخبأة في (حصن حصين وحرز حريز).. تتذكر، بطبيعة الحال، ملامح طفلها، فهو – دون أدنى شك – يشبه أباه. والأب من السهل تذكره، فما تزال تحتفظ بصورة له. وعندما تقابل (عزرا) لأول مرة على الشاطىء ترى فيه تلك الملامح، غير أنها لا تكفي. وهنا تتذكر العلامات الأخرى، ولابد أن تكون بعض هذه العلامات ظاهرة، وبعضها الآخر مخفياً، مستوراً. من العلامات المستورة: الوشم. ومن الظاهرة: الندبة. وعلى هذا النحو تقوم هذه العلامات بوظيفة المفتاح الذي يفك لنا أسرار القلعة. ويفتح لنا أروقة النص.

فالعلامات تسهل على الأم معرفة ابنها الضائع، وتساعد (نضالا) على التحقق من أنه (نضال) وليس (عزرا) إنّ الندبة والشامة وكذلك الخال، والوشم من العلامات التي يتكرر ذكرها في قصص ألف ليلة وليلة، والقصص التاريخية، وقصص الجان، والشياطين والمردة. وقصص الشعب. وهي علامات بعضها من صنع الإنسان، وبعضها الآخر يخلق معه عند ولادته. وتصبح العلامات دلائل لحدوث التعرف الذي أشار إليه أرسطو بوصفه واحداً من ركائز التطور في حبكة (الملحمة)، وفي حبكة (الدراما).

على أن كاتب (الحكاية الشعبية) لا يكتفي بمثل هذه الرموز، فلابد أن يكون ثمة دليل لا يقبل الدحض، أو الرفض. وهنا يأتي (محمد جوهر) لبطلته (غادة) بدليل من هذا النوع. دليل يتمثل في تلك الوثيقة التي تؤكد ملكية (غادة) وزوجها للبيت الذي

شيداه بعرق الجبين. ثم آلت ملكيته إلى اليهودية أم (عزرا) بشرعة الإحتلال، وقانونه الجائر.

وعلى طريقة الحكاية تطلب (غادة) من الهدف (نضال) أن يقوم باستخراج الدليل - الوثيقة - ويفض (نضال) بدوره الختم عن أسرار اللغز، فتتضح الحكاية، وتتكشف غوامض الحبكة في هذه النهاية السعيدة التي تذكرنا بنهايات القصص الشعبية. فالبطل - في تلك الحكايات - لابد أن يحقق هدفه، ولكن الراوي يقيم في وجهه العراقيل، ويرفع الحواجز، بقدر ما يقدم له من العناصر المساندة والمساعدة. وذلك كله يزيد من إبطاء السرد، ويؤدي إلى تأجيل النهاية، ويشحن القارىء بالفضول، والرغبة، والترقب لمعرفة ماذا بعد؟ ألا تكفي كل هذه القرائن لتؤكد أن رواية (فتاة الكرمل) لمحمد جوهر حكاية شعبية، وأي حكاية؟!.

البنية الشكلية في رواية الذاكرة المستباحة [1]

في الثامن عشر من اكتوبر (١٩٩١) نشر الملحق الثقافي للدستور مراجعتي الأولى لرواية مؤنس الرزاز "الذاكرة المستباحة" تحت عنوان "بناء رمزي متعدد الحلقات". وقد جاء في تلك المقالة ما تلخيصه أن الكاتب رمز بالبناء الشخصي الذي اعتمدت عليه الرواية لشيخوخة الحركة الوطنية الأردنية، ووقوعها في الإحباط ممثلاً بالحمل الكاذب الذي تمخض عنه "منقذ" أما البيت الذي استباحته (آريا) وعشيقها الأنيق، واللص النحيل الذي اقتحم البيت في وضح النهار، فذلك كله يرمز إلى تداعي هذه الشريحة الاجتماعية، وبلوغها حد الإفلاس في الدفاع عن ماضيها وحاضرها. ويمثل تشرذم العائلة، وتفككها، ومرض الأستاذ عبدالرحيم الأمين، تشرذم الأحزاب، وتداعي التنظيمات السياسية والفكرية المختلفة.

والحق أن هذا الذي ذكرته في تلك المراجعة لا يتجاوز الوقوف عند البنية الجوانية للنص، مع إشارات سريعة لما فعله القاص في أحداث روايته وشخوصها، غير أن هذه المقالة تتجه اتجاهاً آخر، فهي بحث مكرس لدراسة البنية الشكلية لهذا الأثر الروائي. وغني عن القول أن بنية أي نص روائي يمكن دراستها طبقاً لأكثر من منهجية في تفكيك النص، وإعادة تركيبه، غير أننا - هنا - سنلجأ إلى الدراسة البنيوية للنص مبتدئين بفضاء الرواية.

والمعروف أن الفضاء الروائي يتكون بجميع أجزائه من خلال الكلمات المستعملة المطبوعة، وهو يتشكل بوصفه موضوعاً للفكر الذي يبثه الراوي في ثنايا النص ويحمله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفن. والفضاء له علاقة وثيقة بأركان الرواية الأخرى. وفي

(١) صدرت الرواية عن المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٩٠.

مقدمتها السرد، والشخوص، يقول فيليب هامون - مثلاً - إن المكان والبيئة الموصوفة يؤثران في الشخصية، ويحفزانها على القيام بالأحداث، بل يدفعان بها إلى العمل،حتى يمكن القول: إن وصف البيئة، والمكان هو -في الوقت نفسه- وصف للشخصية. وثمة إجماع على أن الأماكن في الرواية يمكن أن تتفرع في اتجاهات عدة، أولاً أماكن الإقامة، وميزتها الثبات والسعة أو الضيق، ووقوف الكاتب عندها وقفة أطول لأنها تتكرر كثيراً وفقاً لسيرورة السرد، وهناك أماكن انتقال وهي التي تسلكها الشخصيات في الانتقال من موقف إلى آخر، بحسب ما تقتضيه طبيعة الأحداث، وبحسب تطوير السرد، فالشارع مثلاً ، وكذلك السوق يعد أمكاناً متحركاً غرضه في النص أن يسهل انتقال الشخصية.

فضاء البيت:-

وفيما يتعلق بفضاء النص الروائي في "الذاكرة المستباحة" تجبهنا في البداية إشارات الكاتب إلى المنزل الواسع الراقي الذي يقيم فيه الأستاذ عبدالرحيم الأمين، وقد عبر مؤنس عن سعة هذا البيت. بالقول إنّ صرير الباب يتناهى إلى سمع الشيخ وهو نائم من بعيد، وتدليلاً على رقي هذا المنزل يذكر الكاتب أن من مستلزماته الضرورية وجود الخادمة الأجنبية (آريا). وتتحول صالته في كثير من الأحيان إلى غرفة استقبال يجتمع فيها المحاربون القدامى من أمثال الأستاذ عبدالرحيم فيشربون القهوة ويدخنون السجائر.

وبمضي الرواية نتعرف على أجزاء المنزل، فهناك غرفة كبيرة للنوم فيها دولاب توجد فيه ثياب المرحومة أم منقذ، فهي غرفة الذكريات، وأيام الشباب الأولى، وهناك دولاب آخر مملوء بالبدلات الجديدة التي اقتناها الأستاذ عبدالرحيم، وأصبحت نهباً للبقال فتحي مقابل خدمة تجسسية لصالح منقذ. والعلاقة بين المنزل والعالم الخارجي علاقة غير مباشرة، إذ يقوم جهاز الهاتف عادة بإيجاد العلاقة بين المنزل والأستاذ عبدالرحيم، الذي ينتقل بكرسي خاص بالمقعدين، والعالم الخارجي. والمنزل فيما يبدو محاط بحديقة، ومكشوف من جميع النواحي، فهو غارق في أشعة الشمس نهاراً. وعلى مسافة قريبة - أي في الشارع المحاذي - تقع بقالة فتحي التي يتردد إليها منقذ لشراء السجائر، والأشياء الأخرى.

الفضاء الخارجي:-

وتقوم البقالة بدور مهم في النص ، إذ من خلالها يتعرف (منقذ) ابن الأستاذ عبد الرحيم، على أشياء كثيرة، منها مثلاً تعاطى الخمرة بأنوعها المختلفة : الجن، والعرق، وما شاكل ذلك. ومن خلال فتحي يتعرف منقذ على كثير مما يكتنف سعاد من أسرار يحيط بها من أخبار وطرائف ، فالبيت القديم الذي يعود بناؤه إلى الخمسينات، وربما أكثر من ذلك بقليل، محاط بشارع راق في مكان لم يحدده الكاتب، وإن كان يتضح بالطبع أنه في جبل عمان، وتشهد على ذلك تلك المغامرة التي قام بها منقذ عندما ساق كرسي الوالد في منحدر الدوار الأول باتجاه البلدة، ثم عاد به إلى المنزل .

وفي هذا الجزء من الرواية يبدو أن الفضاء الروائي يميل إلى الانطلاق وتغلب الأماكن الخارجية الحركية على أماكن الإقامة والثبات ، فالكاتب يصف (نزول) جبل عمان ويحدد موقعه، ثم يصف صعوبة العودة بالكرسي من المنحدر، ثم يعود ثانية في جزء آخر من الرواية إلى التمشي في الشارع نفسه وإلى الجلوس في (الدبلومات) وهكذا يحتل جبل عمان بؤرة الإهتمام المكاني في النص ، فكأنه يسبغ على بطله (الأستاذ عبد الرحيم) صفة اجتماعية خاصة، وهي انتسابه إلى الشرائح الاجتماعية الراقية التي تعيش في هذا الحي المعروف بسكانه الأثرياء والمحظوظين ، مع أنه – أي الأستاذ عبد الرحيم – قضى شبابه، ونضاله الحزبي في سبيل الطبقة الفقيرة والمناداة بإنصاف الكادحين من الميسورين، وقد عني القاص عناية خاصة بوصف التغيرات التي شهدتها عمان مكاناً وإنساناً، وذلك بأسلوب غير مباشر ، ففي الحوار الذي يدور بين أبي محمد ومنقذ ، يقول الأول: "كنت حبيب الشعب لما كانت عمّان عمّان، فيقول الآخر: ماذا قصدت بلمّا كانت عمّان عمّان ؟ ليش الآن صارت عمّان معان ؟"[(١)]

فالمكان رغم أنه لم يستأثر باهتمام القاص المباشر ، كما هو الحال في الرواية التقليدية، حيث الوصف الذي لا يدع صغيرة ولا كبيرة في المكان إلا ويذكرها – يحمل الكثير من ملامح التغيير. فهو يشير إلى تقسيم عمان إلى دوائر انتخابية متعددة، وهذا شيء يشهد بالتغيير الكبير الذي أصابها عبر السنوات القليلة التي تفصل بين

---

(١) الرواية ص٩.

انتخابات الخمسينات وانتخابات عام ١٩٨٩. ونرى الكاتب مشغوفاً بذكر المدينة وقد غمرتها شعارات الحملة الإنتخابية الأخيرة فيما يأذن الأستاذ عبد الرحيم لخياله أن يتذكر عمان الخمسينات، عندما كان يطل على ساحة الجامع الحسيني في وسط البلدة من مقهى الجامعة العربية ، فيلقي خطاباً مدوياً يستحوذ على إعجاب عشرات الألوف.

وثمة أماكن ذكرت على سبيل الحركة والانتقال ، فقد ذكر المسشفى وذكر مدينة نيويورك حيث تقيم نادية، وتتزوج من رجل أمريكي، مؤكداً بذلك الزواج رفضها لماضي أبيها الذي قضى زهرة شبابه في محاربة الأمريكيين، وإستطاع تنظيمه أن يسقط حلف بغداد، ويحبط المؤامرة.

واقع الأمر أن هذه الرواية، برغم قصرها، تحركت في فضاء نصي متسع، وتخللتها علاقات متعددة سواء داخل المدينة عمان ذاتها أو بين عمان والقاهرة، أو عمان ونيويورك. مع أن الكاتب لم يطل كثيراً في الجزء المتعلق من الرواية بإقامة الأستاذ عبد الرحيم في مصر لاجئاً سياسياً، وخلاصة الأمر أن الكاتب حدد إقامة الأستاذ عبد الرحيم في منزله القديم بعمان، ورفض مختاراً أن يخرج منه، وإن كان الحنين بشده من وقت لآخرلمغادرة المنزل ليلتقي بالناس وبالمرشحين،وليلقي خطباً في الجماهير. غير أن هذا لم يحدث سوى في مناسبتين إحداهما: عندما خرج به ابنه واندفع الكرسي في (نزول جبل عمان) والمرة الثانية عندما أخذ للمستشفى للعلاج .

وما من شك في أن ملامسة الكاتب لعدد من الأماكن مثل حي المصاروة وجبل اللويبدة في الرواية لدليل ساطع على قرْبِهِ من المدينة (عمان) وحرصه على إعادة القاريء لأجواء الخمسينات، بما كانت تمثله في حينه من زخم نضالي، وسياسي ، يمثل جزءاً من ذاكرة عبد الرحيم الأمين.

السرد :-

وبانتقالنا من الكلام على فضاء النص إلى السرد لا بُدٌ من تذكر أن الزمن في العمل الروائي هو سريان الأحداث، والواقع في المكان، فمن الصعب تذكر الأحداث و سيرورتها بلا مكان، كذلك من الصعب تصور الزمن الذي يتمثل فيه تطور النص ونموه دون سرد. فالتداخل بين هذه العناصر التي تؤلف بنية الشكل الروائي تداخل كبير.

وعندما نتحدث عن السرد في رواية (الذاكرة المستباحة) نتحدث بكل تأكيد عن الزمن، فحكاية الأستاذ عبد الرحيم الأمين تبدأ من مباشرة المرشحين دعايتهم الانتخابية في عام (١٩٨٩) ويحاول هذا المناضل الشيخ أن يستنفر ذاكرته، وقواه الذهنية، والخطابية، لكي يستخدمها في دعم هذا المرشح أو ذاك، إرضاء لرغبة في نفسه، وهي أن يستعيد أمجاد الماضي، يوم كانت خطبه تحرك الشارع ، ولكن أحداً من المرشحين لا يأبه به ... لقد أصبح مقعداً بعد أن أصيبت إحدى ساقيه برصاصة، وأصيبت الثانية بجلطة، ولكن الحقيقة هي أن عاهته لا تقتصر على العاهة الجسمانية، فقد امتدت لتشمل كل شيء. فالجيل الشاب من المرشحين لم يعد يؤمن بشعاراته وخطبه، وهم غير محتاجين لمساندته ودعمه في الانتخابات، فهذه هي الكارثة، تضاف إلى ذلك كارثة أخرى، وهي أن الزمن الذي حرمه من ماضيه ، وأراد حرمانه من حاضره، لم يبق له شيئاً خاصاً به ، فالبيت الذي يعيش فيه بيت بلا جدران، وبلا أبواب. فها هي ذي آريا - السيريلانكية - تستضيف فيه عشيقها الأنيق، وكلاهما يرتكب الإثم على مرأى ومسمع من ربّ البيت الذي لا حول له ولا قوة. ومنقذ الذي سماه منقذا ليكون كريتشارد قلب الأسد، فيخلص الأمة العربية من واقعها المتردي، نشأ شاباً كسولاً مريضاً توقف عمره العقلي عند سن معينة ولم يتجاوزها، وهو لا يستطيع أن يعتمد على نفسه في شيء.

وهذه الحكاية الممتدة في رقعة معتدلة من الزمان لم يتبع الكاتب في سردها التسلسلي الطبيعي للأحداث ، فهو -من حيث هو سارد للحكاية - يتمتع بالمرونة والمراوغة والمراوحة بين الماضي والراهن والمستقبل ، ففي بداية الرواية يبدأ من الراهن: إذ يصف لنا آريا وعشيقها الأنيق، وهما يقتحمان البيت، وهما يمارسان الحب على مرآى ومسمع من الأستاذ أمين نصف النائم، نصف المستيقظ، ويتبع هذا الجزء من الرواية نمطاً في السرد يجعل كل ما يحدث يقع في الحاضر، وكأنه يلجأ إلى تقنية عين الكاميرا: " الشيخ يرى شيئاً الآن. يسمع أصواتاً يكاد يبصرها. أصوات ذات دلالة. ضحكة مفتاح خافتة، حشرجة صوت خشن، إنه يبصر ... يفكر للمرة الألف في استدعاء الشرطة لكنه يخاف انتقام الرجل من منقذ".

وهذا السرد الذي يعتمد على ترهين الحدث لا يلبث أن ينقطع هنا وهناك . فالقاص

يعتمد كثيراً على السرد الاستذكاري، وذلك هو الذي تتم فيه استعادة أحداث وقعت في الماضي، من ذلك هذا المثال الذي يتحدث فيه عن حكاية منقذ مع الأطباء " أحد الأطباء، وكان أصلع الرأس، صقيله، قال: إني ظاهرة فريدة ... يقف لها شعر الرأس ذهولاً. قال لي طبيبي الأردني بعد أن تفحصني بدقة.. إني عبقري غير سوي .. أعاني من فصام فريد لا عهد له به ...". فهذا الذي ذكره الكاتب هنا يحمل تنويعاً في السرد من جهتين: الأولى أنه يستذكر فيه حدثاً وقع لمنقذ في مكان آخر، وهو نيويورك، قبل موعد بدء الأحداث الرئيسة في الرواية، والثانية أن السارد في هذا الجزء ليس سارداً محايداً بل هو منقذ نفسه أحد أبطال الرواية. أي أن ثمة تحولاً في السرد من جهة الزمن، ومن جهة السارد ، ويتكرر السرد الاستذكاري في الجزء الخاص بمعرفة منقذ لتعاطي الخمرة . فقد ذكرته كلمة " الجن " و هي إسم لنوع من الوسكي بالمعنى الآخر لكلمة جن العربية:"أمي رحمها الله كانت تقول لي إن الجن يتقمصون شكل إنسان أحيانا ... " وبعد الاسترسال في الاستذكار يتوقف السارد ، وهو منقذ بالطبع لفترة قصيرة يبدأ فيها الحوار والمراوحة بين سردين: استذكاري وراهن ، ولكنه يلجأ في أحيان كثيرة إلى تعطيل السرد فيقدم تلخيصاً أو تعليقاً أو مشهداً تحليلياً للشخصية يمثل وقفة من الزمن، لتفسح المجال أمام السارد لتقول شيئاً تعليقاً على الحدث. يقول الكاتب في الفصل التاسع:"سكت الختيار فجأة حين أحس إحساساً مباغتاً بأنه بالغ في الكشف عن عواطفه، عن الانسان. عن الانسان الشفيف المرهف الذي يواريه خلف قناع وجهه ... وخلف نظراته التي توحي بأنه ما يزال الفارس المتأهب للنزال. "(ص ٣٦) فهذه الفقرة تعقيب تحليلي على ما أفضى به السرد في الفقرة السابقة ليستأنف بعدها تدفقه في الاتجاه الأمامي السائر إلى حيث الخاتمة. ويلجأ مؤنس الرزاز إلى شيء آخر يناقض تعطيل السرد، وهو التسريع، وذلك بالاعتماد على الحذف والاضمار، أو خلاصة مكثفة لحدث سابق، ومثال ذلك الانتقال من السرد الاستذكاري (ص٤٤) إلى قوله:"ثم كان ما كان .. وفرّ إلى القاهرة. وسرعان ما تحول إلى لاجيء سياسي..." ففي هذه الفقرة يترك الكاتب الايقاع البطيء للسرد ، وينقلنا نقلة كبيرة في الأحداث معتمداً على الحذف الذي عبر عنه بالفراغ وبعبارة "ثم كان ما كان" (ص٤٥).

السـرد البـطـيء:-

ومثلما يلجأ مؤنس الرزاز إلى تسريع السرد يلجأ إلى الإبطاء بكتابة فقرة يكرر فيها ما سبق مع اختلاف السارد، فتعقيباً على الحوار الذي جرى بين الأستاذ عبد الرحيم، وولده منقذ، نجد هذا المونولوج الداخلي " منقذ أذهب.. منقذ تعال.. منقذ أحضر هذه اللعبة.. المرشح لا يدفع مقعدك المتحرك..."(٤٦) وهذا -في الواقع- همس داخلي يدور في نفس السارد "منقذ" تعليقاً على الحوار في الفصل الحادي عشر .

السرد الاستشرافي :-

ثمة نمط ثالث من السرد يلجأ إليه مؤنس في هذه الرواية، وهوالسرد الاستشرافي: أي ذلك النوع من السرد الذي يتوقع حدثاً معيناً، ويجعله يتقدم من موقعه في الزمن القادم، ليحتل الراهن الآني. فيكون السرد بالنسبة للقاريء وكأنه استشراف لما سيحدث. ففي الفصل الرابع عشر يقرر الأستاذ عبد الرحيم الأمين دعم المرشح الشاب الذي زاره في البيت ، وما أن تلمع الفكرة في ذهنه كالبرق حتى يصدق أنه أمام الجماهير. فيتخيل نفسه وهو يخطب :" أيتها الجماهير... أيها المعذبون في الأرض . ينبغي أن تحاسبوا المفسدين، والسماسرة الذين حلبوا البلد دون حسيب أو رقيب.. نحن مع الإفراج عن الدستور " ثم يتسائل:"ماذا لو ارتعشت يده فاهتزت الورقة التي كتب عليها خطابه؟. سيعي الجمهور أنه مضطرب، وأن قدرته الفذة على مواجهة الجمهور قد ضمرت مع عدم مزاولتها. سيعترف للجمهور . سيقول: إن يده لا تهتز اضطراباً، ولكنه العمر أوغل في الحياة ...". (ص٥٩) ففي هذه الفقرة توقع السارد أحداثاً، ثم مضى في توقعه شوطاً أكبر ، فتخيل ما يترتب عليها من أسئلة وإجابات. وللقول في موضوع السرد في هذه الرواية مجال كبير تمنعنا الرغبة في الاختصار عن مواصلة الاستقصاء، مكتفين بما أشرنا له، ونبهنا عليه، من أنماط السرد ومستوياته، وللقاريء بعد ذلك أن يتحرى عناصر أخرى لم نشأ المبالغة في الكلام عليها.

الشخـوص :-

واستكمالاً للجانب البنيوي في هذه الرواية يجب الحديث عن الشخوص. وغني عن القول: أن الشخصية تعدّ عنصراً أساسياً في بناء الرواية لا مجال لإنكاره، وقد ذهب

فلاديمير بروب في تحليل الحكايات إلى جعل الشخوص بمنزلة الوظائف، أو العوامل الأساسية في الحكايات، بمعنى أنه دون الشخصيات لإمكان لنص قصصي حكائي. وذهب فورستر في كتابه "مظاهر الرواية" إلى تأكيد أن الشخوص يمثلون الشريحة الاجتماعية الضرورية لقيام حياة طبيعية في نص الرواية، فشخصيات العمل القصصي هم أناسه الذين يتحركون ويظهرون ويشكلون بذلك سيرورة الحياة فيه كما هي الحال في الحياة الواقعية اليومية.

ولهذا اهتم روائيو القرن التاسع عشر بالشخصيات اهتماماً كبيراً، وقامت نظرية الرواية لدى كل من هنري جيمس، وبرسي لوبوك، وفورستر وغيرهم على دراسة الشخصية بأنواعها، وطريقة تقديم الكاتب لكل شخصية سواء أكانت رئيسة أم ثانوية، نامية أم مسطحة، وفي العصر الحديث ربط جورج لوكاش بين تطور الرواية وتطور نظرة الكاتب إلى الشخصية، فالرواية الحديثة تختلف عن الرواية الكلاسيكية باعتمادها على البطل الإشكالي الذي لا يستطيع فهم العالم، ويناضل من أجل إيجاد قيم ليبرالية تجعل من هذا العام مكاناً ملائماً للحياة. وظهرت روايات تخصص الجزء الأكبر من السرد لتصوير العالم السيكولوجي الداخلي للأشخاص (جويس، وبروست مثلاً) ويذهب تودورف، وهو أحد البنيويين، إلى تشبيه الشخصية في الرواية بالفاعل النحوي في الجملة، وقد زاد فيليب هامون على ذلك بالقول: إن قيمة الشخصية مرتبطة أساساً بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص الروائي، وانطلاقاً من هذا التصور يعمد بعض الباحثين إلى تحليل الشخصية الروائية من حيث هي وحدة دلالية في النص، قابلة للدراسة والوصف مثلما تقبل الوحدات الأخرى هذه الدراسة، وهذا الوصف. وتتناول الشخصية بنيوياً من حيث سكونيتها وثباتها طوال السرد، أو ديناميكيتها، وقبولها للتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها في البنية الحكائية الواحدة، كما تدرس الشخصية من حيث ارتباطها بوظيفة معينة مرحلية أو ثابتة. وهذه المواقف برغم اعتناق البنيويين لها كان أول من أشار إليها فورستر، ويرى ميشال زيرافا في مقال له في موسوعة يونيفيرساليس: أن هذا الطرح ما يزال طرحاً صحيحاً، وكلما كانت الشخصية عميقة وديناميكية زادت قدرتها على إذهال القارىء، وإمتاعه، وتحقيق الدهشة في نفسه، ويهتم البنيويون كذلك بطرائق الكاتب في تقديم الشخصية فلكل شخصية مناخ نفسي تنطلق فيه، وتتحرك منه، وفي الذاكرة المستباحة ثمة شخصيات

عدة، ولكن أبرز هذه الشخصيات على المستوى البنائي للسرد هي شخصية عبد الرحيم الأمين .

شخصيتا الأب والابن :-

ومن البداية نلاحظ طريقة الكاتب في اختيار أسماء الشخصيات ، فلكل شخصية تسمية ذات دلالة (فعبد الرحيم الأمين) وهو اسم الشخصية البارزة في النص، ينطوي على كلمة الأمين. وهذه الكلمة ليست في منأى عن الوظيفة البنائية لهذه الشخصية، فلا ريب في أنه أراد أن يوحي من وراء هذه اللفظة بقيام هذا الرجل بشغل منصب الأمين العام لحزب من الأحزاب المعارضة في حقبة الخمسينات قبل أن يفر إلى القاهرة، ويعود مقعداً إلى عمان، ومن البداية قدمه الكاتب تقديماً يدل على ما انتهى إليه من مصير (مقعد ، نائم ونصف صاح، عاجز عن منع الاخرين من استباحة البيت، مسروق الذاكرة، محبط في شخصيتي الابن والابنة، مشطوب من ذاكرة الشارع السياسي والإنتخابي...)

أما الشخصية التي تليها من حيث الأهمية فهي شخصية (منقذ). ومنقذ هو ابن عبد الرحيم، وهذه الملاحظة ترتبط بسلسلة من الدلالات في مقدمتها خيبة الأمل التي تكتنف حياة عبد الرحيم الأب، فقد سماه منقذاً طمعاً في أن ينهض بدور كبير في تحرير أمته العربية، لكن منقذاً لم يكن اسماً على مسمى. وهنا تكمن المفارقة، فهو يحتاج إلى من ينقذه، وإلى من يساعده في فهم كل شيء،إلى من يترجم له كلمات سعاد، وكلمات البقال فتحي، ومراودة (آريا) له، وهو محتج لمن يعرفه بنفسه، وبما يقوله له الطبيب، وهكذا يتحرك منقذ في الاتجاه المضاد لتحرك الأب، فهو لا يهتم بالحملات الانتخابية ولا بالمرشحين، ولا يهتم بمرضه، ولا يستطيع أن يفهم المرض العقلي الذي أصيب به، وكل ما يريد أن يعرفه هو هل سعاد صادقة في حبها له أم أنها صادقة فقط في حب الآخر الذي باع أرضاً واشترى مرسيدس.

علاقات الشخوص :-

وفي الوقت الذي تقوم فيه العلاقة بين الاب والابن على الإحترام واشفاق الأب على ولده وخوفه من أن يؤذيه اللص الذي اقتحم المنزل في وضح النهار نجد العلاقة بين

(آريا) وعشيقها الأنيق الذي لا نعرف اسمه، وهو الذي اختلس البوم الصور، تقوم على الثقة المتبادلة والتلاحم مع أنهما طارئان على المنزل، وليس لهما فيه أي شيء. وهما يستبيحانه مثلما يستبيحان ذاكرة الأستاذ عبد الرحيم المسروقة، وشخصية عبدالرحيم تشدنا بعمق، بجذورها الممتدة في الماضي، وفرعها المنتشرة في الراهن، أما منقذ فشخصية تشدنا من خلال السخرية التي اكتنفت طريقة الكاتب في تقديمها. ففي هذه السخرية تتآلف جماليات التشخيص والرسم وحبك الصفات السيكولوجية، وتجسد كاركاتيرية الملامح، والروح الفكاهية التي تنطوي عليها العلاقة بين منقذ، وسعاد مثلاً، أو بين منقذ والبقال فتحي. أما آريا وسعاد ونادية وفتحي فهي شخصيات قليلة العمق، سطحية، تتميز بالثبوت وأداء دور تم إعداده بدراية وحذق بحيث لا تتعداه. ففتحي وسعاد وحتى آريا والعشيق لا يتعرضون لأية تحولات مفاجئة أو متوقعة مثلما هو الأمر بالنسبة لعبد الرحيم أو منقذ. ولعبد الرحيم ومنقذ علاقة وطيدة بسيرورة الأحداث، ونمو السرد، وهذه العلاقة أوضح وأظهر من علاقة سعاد أو فتحي أو آريا بهما. أما نادية فهي شخصية مغيبة، وهي موضوع بالنسبة لعبد الرحيم، وذكرى بالنسبة لمنقذ. وهي لاشيء بالنسبة لمسرح الأحداث في الحكاية، وكذلك بالنسبة لأم المنقذ، فهي لا تعدو أن تكون أكثر من ذكرى. وثمة شخوص تؤدي في الرواية دور الكومبارس في العمل السينيمائي. ومن هذه الشخوص، المحاربون القدامى الذين يأمون بيت الختيار للعب الورق واحتساء القهوة، والمرشح الشاب الذي يعبر في أفق النص مثل خاطر سريع يلمع في الذهن كلمع البرق ثم يخبو، وعلى هذا النحو نجد في الرواية مجتمعاً مصغرا ينتسب لشريحة إجتماعية راقية تعيش في مكان ما من عمان،وتقضي أيامها متسلية بذكريات الماضي غير آبهة بكل التغيير الذي جرى، ويجري، مما يجعل هذا الماضي يفقد شيئاً فشيئاً طعمه، ويتلاشى تدريجاً من الذاكرة ليصرخ الأستاذ عبد الرحيم بقوة: لقد سرقوا ذاكرتي، وهكذا يتجلى تضافر العناصر البنيوية للنص: فالمكان والزمن والشخوص عناصر تتقاطع، وتتشابك لتقديم بنية فنية معمقة تشهد بوجود تحولات أساسية، غير أن قسماً من الناس لا يؤمنون بحدوث هذه التحولات، ويتمنون لو أن الأشياء بقيت على ما كانت عليه، غير أنها تجرف هذه الشخصيات فيما جرفته من أشياء، ولا تدع لها سوى التحسر على الماضي وبضعة أحلام وكوابيس تملأ حياتها في الحاضر.

ليلى الأطرش: المرأة والنص

يتحدث بعض النقاد عن المرأة في الرواية، وقليلاً ما يفرقون بين المرأة بوصفها موضوعا، والمرأة بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر البناء للنص القصصي. والخلط بين الأمرين يؤدي في معظم الأحيان إلى نتائج تؤثر سلبياً في عملية البحث والدرس النقدي (١). وينسى هؤلاء في العادة أن كاتب القصة، أو الرواية، يضطر إلى تصوير المرأة لتأدية وظيفة أساسية في بناء القصة، وهي بهذا المعنى رمز ذو علاقة سببية بالمدلول الذي يرمي إليه الكاتب، أو القاص. ومن أجل ذلك يلجأ القاص إلى عشرات الوسائل التي يتبعها ليجعل هذه المرأة أو تلك، تؤدي هذه الوظائف. غير مبالٍ فيما إذا كانت هذه الأوصاف، أو التحاليل الوظيفية، تجعلها تطابق المرأة في واقعها اليومي أو لا تطابق، لأن المرأة، عبر لغته الروائية، لا تتعدى أن تكون رمزاً يحركه ضمن شبكة العلاقات التي تتحكم في سيرورة النص .

ولكن هذا لا ينفي أن تكون المرأة في النص الروائي رمزاً وموضوعاً في آن واحد، وهذا ينطبق على أعمال روائية، وقصصية قليلة، تصدر عن رغبة معلنة من الكاتب، أو الكاتبة، لكي يطرح إشكالية المرأة من خلال نموذج نسوي. وفي مثل هذه الأعمال الروائية تجتمع في المرأة طبيعتان: طبيعتها الإنسانية المجردة، أي باعتبارها انساناً له اهتماماته، ومشاكله، وله ضعفه وقدراته وله آماله وآلامه ثم طبيعتها الثانية باعتبارها امرأة /انثى تختلف عن الرجل، وهذا الاختلاف يجري الإلحاح عليه انسجاماً مع الرغبة للكاتب أو الكاتبة، المعلنة، وعلى وفق الاستراتيجية المتحكمة في كتابة النص.

وتعد رواية ليلى الأطرش الأولى "وتشرق غربا" (٢) نموذجاً لهذا النوع من الرواية، فالكاتبة تتخذ من هند النجار - بطلة الرواية - شخصية ذات أبعاد ثلاثة . الأولى: باعتبارها شخصاً person يخوض تجربة، ويعاني بعض ويلاتها، والثاني:

باعتباها شخصية روائية character -تحركها الكاتبة لتؤدي وظائف دلالية محددة، والثالث: باعتبارها رمزاً motif للمرأة بإشكاليتها التي تحدد تبعاً لعلاقاتها بالآخرين، على أن هذا الإئتلاف بين أبعاد ثلاثة تكون شخصية هند النجار لا يتحقق بجرة قلم، ولا استجابة لفيض النوايا الحسنة التي تعلن عنها الكاتبة في أول الرواية أو في العنوان ذي الإيحاء المثقل بالتفاؤل، والأمل بالمستقبل، وإنما يتحقق عبر عشرات الإشارات التي تحمل في طياتها التطور النفسي والبيولوجي، والثقافي، والاجتماعي لشخصية هند، ومجموعة من الشخصيات تتحرك من حولها في فضاء قصصي يشهد الهزة بعد الهزة، وتتعاقب عليه انهيارات نفسية واجتماعية وسلسلة لا تنقطع من حلقات التغيير. لهذا أجد لزاماً على أي تحليل نصي لهذه الرواية، أن يبدأ بعرض دقيق، تفصيلي، لبنية الحدث الكلي، وأن يتتبع في هذا العرض نسيج السرد القصصي بما تتخلله من خيوط شبكية يمتد تأثيرها في هذا الاتجاه أو ذاك، ليصوغ – بناءً على ذلك – مجموعة الرموز، والشيفرات السردية التي تجعل من هند النجار شخصية قصصية نسوية تتغلب على كثير من الظروف السائدة التي حاولت أن تخنق فيها روح المساءَلة، وحب التغيير .

في بداية الرواية تلفت الكاتبة نظرنا إلى الطابع الخاص لشخصية هند الطفلة، ففي عينيها "حزن أكبر من سنيها السبع" (٣) وأسئلة كبيرة تضج في رأسها الصغير، أسئلة يرفضون الإجابة عنها، وحين تلح في السؤال"يعاقبونها ...(٤).

وعندما تصرح بما يدور في خلدها يتهمونها " بالوقاحة ...(٥) وتجرؤ أن لا تحب "العهد القديم" لأنه يناقض المنطق، أما المعلمة البدينة فتحبسها في غرفة الفئران، وأما زميلتها سلمى الأكحل فتزورها في البيت مراراً، وأما أخوها عماد فيربت على كتفيها بحنو قائلاً: "من حقها أن تسأل، وأن تحار، فقد حار مثلها من قبل، لكنه لم يسأل (٦). وتجهض التجربة الأولى موجه الأسئلة. "أغلقت فمها منذ ذلك اليوم (٧)". وفي ساحة المدرسة المختلطة لا تجد في غير " الصراخ تعبيرا عن تحررها من الكبت الذي يثقل الصدر الصغير...(٨)". وفي لحظات مواجهتها مع الذات تتذكر أطفال اللاجئين ، فتلقي نظرة على "جبل المكبر" و"رامات راحيل" فترى "إسرائيل" التي "تخافها وتكرهها مع كل مرة تقع فيها عيناها على نموذج لاجيء"(٩). ومع كل حكاية تسمعها عن اللاجئين (١٠).

ويظل أبوها – شكري النجار– يقول لها "ما أكثر أسئلتك أتشغلين بالك باليهود.."[11] ويموت عبد القادر – طفل من البلدة – بانفجار قنبلة من بقايا الحرب فتسأل هند نفسها: لماذا يموت عبد القادر وكيف ؟. "لقد كان ودوداً يدافع عن البنات ضد الأولاد في ساحة المدرسة ويناصرهن عندما يتشاجرون على من يستعمل الأرجوحة أولاً"[12]. وتكبر الأسئلة: "لماذا لا يتركها اليهود ويتركون رفاقها [13]". ويكبر الحزن فيتحول ليل أحلامها إلى كوابيس. ومع ذلك فالكل من حولها يهتم بها.. إدارة المدرسة تختارها لتشارك أحد الطلاب الذكور في وضع إكليل من الزهور فوق جثمان الطفل الذي مزقته القنبلة.. ومدرسة الرياضة تختارها في فريق رياضي للعبة شدّ الحبال بتأثير ما لديها من الثقة والقوة[14] وتفوز هند في لعبة شد الحبال ليكون فوزها هذا رمزاً لتغلب الإرادة القوية، وانتصار التصميم على الرغم من ضعف الكفاية الجسدية [15]. وتكبر هند وتكبر معها قصصها وتختلط أحاديث الأتراك والإنجليز والثوار، بحديث أيام زمان، وزواج الجدة المبكر،وبلوغ الفتاة [16]. وهذا كله لا يتنافى مع الدائرة الضيقة التي تفرضها الأسرة: "احفظي دروسك أحسن وأكثر فائدة لك " [17]. و"عيب يا هند،البنات يجب أن يركزوا، البنت يجب أن تثقل، لا أن تنط هنا وهناك" [18]. وتقسم الأم على مساواة هند بإخوانها الذكور: "شوفي يا هند والله العظيم لو مد الله بعمري فستكملين علمك مثل إخوانك وأكثر" [19]. وفي إشارة لا تخلو من دلالة تستجيب الطفلة لهذا التوجه، فتقبل على القراءة :"أكوام الكتب لجرجي زيدان يقرأها عماد وحسام تجد فيها عالماً مختلفاً عما تقوله جدتها أم شكري [20]. وتتحول الطفلة من كيان يكتفي باستقبال ما يقال له، إلى كيان فاعل يقرأ للآخر ويفسر له المقروء ، بل يغدو الواقع شيئاً لابد من أن يقارن بما في الكتب [21]. عندما تجلس وحدها تفكر فيما قرأت، تبحث في الوجوه عن فارس فلا تجد... يحلق بها الخيال بعيداً لعل مغواراً من تلك الروايات التي تعرفها يأتي... ويختطفها على جواده الجامح... [22]".

على هذا النحو تبدأ هند النجار خطواتها الأولى نحو عالمها الرومانسي . عالمها الخاص الذي يتأثر شيئاً فشيئاً بكل إشارة أو ابتسامة أو نظرة من ابن الجيران ..أو مراهق عابر في الطريق. يحدث هذا ولا يتعارض مع الوعي المتفتح ليشمل الحدث السياسي ، ويستوعب التاريخي، فهند النجار وسلمى الأكحل تقفان مع الناس وتنصتان إلى رئيس البلدية يبشر الناس بتعريب الجيش العربي، وطرد الجنرال

كلوب:"يد هند في يد سلمى، تصفقان لهم وتعيدان ما يقولون " [٢٣] وتتقدم خطوة أخرى في هذا الاتجاه، فتتبرع مع المتبرعين لصالح الحرس الوطني .. وفي هذا الصدد نلتقط هذا الوصف لموقف النساء من الحدث:"لم تجلس النساء في جهة واحدة كما يحدث في تجمعاتهم عادة، كان يوماً مختلفاً،لم تتحدث فيه النساء عن الأطفال، والطبخ واستغابة الأخريات... اتخذن مظهراً جاداً.. وشاركن الرجال فيما يقولون..[٢٤]". أما هند نفسها فقد أزعجت عماداً بأسئلتها المتكررة عن الإنجليز وفلسطين وعبد الناصر. حتى تساءَل حسام الذي حرمته أسئلتها من النوم" وكيف تفهم بنت صغيرة ... [٢٥]. "وتنشأ لدى هند عادة جديدة: الاستماع للراديو وتتبع الأخبار وينقل إليها المذياع خبراً جديداً لا تستوعب مغزاه أول الأمر، ولكنها تفهمه في النهاية، إنه نبأ تأميم قناة السويس، وإشتعال الحرب[٢٦] فيكون لهذا الحدث تأثيره في هند الصغيرة :"راقبت أضواء "رامات راحيل" تتراقص عند الأفق البعيد، خلف "جبل المكبر". ولأول مرة أحسستُ بخوف أقل[٢٧]".

تواصل الكاتبة بأناة رصد تغيير سلوكها وثقافتها الذي يشمل بتياره كلاً من عماد وسلمى الأكحل وهند النجار، ولا يوفوتها أن ترصد نموها البيولوجي، فتحاول هند أن تقلد سلمى في ملابسها وتسريح شعرها،مع أن سلمى أكبر منها بقليل، وبدأت تتحاشى اللعب مع الذكور قبل الأوان [٢٨]. وفي هذا الطور تكتشف أن شقيقها عماد يحتتفظ في خزانة جدته أم شكري برزمة من الأوراق الممنوعة، وفي لحظة خوف يقوم عماد بإحراق الأوراق:" لم يناموا تلك الليلة، وسمعت هند بعض ما يتهامسون به، عندما لم يذهب عماد للدراسة مع صديقه دعي إلى اجتماع في تلك الليلة، بين كروم الزيتون، وعندما وصل كانت قد تمت مداهمة المكان، وقبض على الذين وصلوا[٢٩]". واقتحمت قاموس هند النجار كلمتان جديدتان هما: الحزب، والسجن. ثم أخذت هذه المفردات بالتزايد : العدوان، ثورة الجزائر [٣٠]، والمظاهرة [٣١] وشعارات تنطق بها حناجر الطلاب ولكنها لا تفهم لها معنى" : و"رغم صغر هند وقصرها، لمحها عماد في وسط الجموع"[٣٢].

عند هذا الموقف تجري الكاتبة تغييراً جذرياً في بناء النص، فتنعطف برؤاها إلى مكان آخر، حيث الجدة أم منصور – جدة هند لأمها – وفي هذا الفضاء الجديد تنهال

على هند الصغيرة التي تقترب من البلوغ مؤثرات جديدة.. فهناك تستمع إلى قصص كثيرة عن الثوار الهاربين من مطاردة جنود الإنجليز، وترى في المنزل بندقية خالها منصور التي تحتفظ بذكريات قريبة العهد عن مقاومة الانتداب.. وتستمع إلى قصص لم تكن قد سمعتها من قبل.. وهي قصص مهلهل وأبي زيد الهلالي (٣٣).

وتتعانق في هذا الجزء من الرواية ثقافة ابنة المدينة مع ثقافة الريف فتروي لأبناء خالها قصصاً تعرفهم لأول مرة بشكسبير وهملت وتروي لهم كيف شاهدت لأول مرة فيلما صحبها إليه أخوها عماد (٣٤). ويكبر وعي الفتاة عندما تدرك العلاقة بين الوطن والمنفى، فأخوها عماد يتقرر سفره إلى أمريكا للدراسة ، فتحذره من البقاء هناك:"الذين يذهبون إلى أمريكا لا يرجعون .. وأقارب لنا كثيرون راحوا .. ولا أحد رجع (٣٥)".

ومع أن عماداً يؤكد لها أنّ ما تقوله ليس سوى وهم، فإنها تظل متوجسة منقبضة النفس . يضاف هذا الموقف بطبيعة الحال إلى سلسلة المواقف السابقة التي تؤكد حرص الكاتبة على تقديم نموذجها النسوي ضمن تحديد وظيفي يتمثل في نمذجة إيجابية لشخصية هند. وحتى النموذج الآخر عماد أو حسام، يتم تحديده وظيفيا في الإطار الذي يعمق تلك النمذجة، فعماد هو الشخص الوحيد الذي يفهمها بدقة، أما حسام فهو منشغل عنها بنفسه، ويقول عماد:"كلها كم سنة وتذهبين إلى أمريكا.. يجب أن تتعلمي، البنات اليوم مثل الأولاد " (٣٦).

وعندما تعلن هند أن أمنيتها في البداية أن تصبح محامية تنقسم الأسرة، فالتقليديون، من أمثال الجدة أم شكري، يرفضون، فيما يستطرد عماد في ذكر الأمثلة التي توضح للجدة أن بعض النساء يحكمن دولهن. ومنهن الطبيبة والمهندسة والمحامية، وإذا كانت قراءات هند الأولى شجعتها على القيام بالخطوة الأولى في طريقها الرومانسي، فإن المحاماة تضعها وجهاً لوجه أمام القضاة رافعة يدها دفاعاً عن الأبرياء والمتهمين العاجزين (٣٧).

ويمثل سفر عماد إلى أمريكا تجربة جديدة لهند، ولحسام، وللأسرة، وتصبح رسائله المنتظمة طريقتهم الوحيدة لمعرفة العالم الآخر، العالم الذي غزته الدعاية الصهيونية، فأصبح العربي هناك محتاجاً إلى الكثير ليقنع الآخرين بأنه إنسان كغيره من بني الناس (٣٨). ويرحل حسام بعده إلى أمريكا مخلفاً في نفس هند غصة

أخرى [٣٩]. وتلتقي عيناها بعيني شاب فيخفق له قلبها الخفقة الأولى.. لقد بدا لها أن ما كانت تقرأه في القصص، وتشاهده في الأفلام ، يمكن أن يكون حقيقة واقعية[٤٠] وتتلقى مريم النجار (أم هند) دعوة للمشاركة في اجتماع اللجنة التحضيرية للإتحاد النسائي [٤١] ولا يشغلها سوى التفكير فيمن ستكون رئيسة الإتحاد .. وتقاطع مريم النجار الاتحاد لأنها وجدت أن رئاسته تخضع للمحسوبية والوجاهة [٤٢]. وتكتب سلمى الأكحل -صديقة هند- أول محاولة قصصية: (لا يا قدر)، وتقدمها لهند كي تقرأها، وبإشارة ذكية من الكاتبة تكشف عن وعي بعض الناس بقيمة دور المرأة، فأبوها الضابط يشجعها على الكتابة بدلاً من أن يمنعها كما كانت تتوقع.. وهكذا.. تضاف إلى قاموس هند الكلمات الجديدة مثل: ناشر، وموزع، ورواية، ومشاعر متفجرة. والحقيقة أن القصة كانت تكشف عن:"توتر سلمى من قناعتها بأن أباها يفضل إخوتها الذكور... [٤٣]" وتوضح أن الفتى الذي تقع في حبه بطلة القصة يشبه أخاها عماداً، وتزاحم الأسئلة في رأسها، أكان ما بين عماد وسلمى حباً أخفته عنها كل هذه الفترة؟. انطلاقاً من هذا السؤال تبدأ معاناة هند النجار مع الظروف الاجتماعية، والنفسية المحيطة بالفتاة، فلماذا يفرض على المرأة – دائماً – أن تخفي مشاعرها لتعبر عنها خفية، وبطريقة غير مباشرة ؟. وتكتشف هند أن النساء يسرفن في القسوة على كل فتاة تعبر عن حبها لأي شاب، ولطالما سلقن هذه الفتاة أو تلك بألسنتهن الحادة. فالمرأة – طبقا لهذا السياق – هي التي تضطهد المرأة [٤٤]. ويتحول عنوان (لا يا قدر) إلى رمز تنشد هند النجار وسلمى الأكحل تحقيقه، وهو أن لا تستسلما، وأن تواصلا التحدي[٤٥]. وكان أول مظهر من مظاهر هذا التحدي رفض هند لأول خطيب تقدم لها:"تملكت هند -عندما علمت بذلك-رغبة كبيرة في تحدي الوالد وخذلانه ، تمقت أن لا يقيم الناس وزناً لرأيها أو مشاعرها، ويجرحها ذلك الإحساس ". [٤٦]

وقد فعلت ذلك لأن مصطفى خليل والد الشاب "ينظر إلى الزوجة بوصفها ضرورة مكملة [٤٧]" ويشتد الخلاف بين أفراد الأسرة، لأن الأب قد وعد الرجل خيراً "البنت بنتك، والابن ابنك". و" أنا صرت معطيه كلمة، وترضين أن لا أكون عند كلمتي، ألست رجلا ؟" [٤٨]. وتظل الكاتبة تراوح بين الخاص الذي يتوغل عميقاً في تحليل الهواجس العميقة لدى هند النجار أو سلمى الأكحل، والعام الذي يرصد الحادث التاريخي، ويوظفه في خدمة الخاص، لذا لم يكن عشوائياً ذِكْرُ الكاتبة (لجميلة بوحيرد) المرأة

الجزائرية الرمز، مباشرة بعد الثورة الذاتية التي أعلنتها هند النجار على الأسرة وتقاليد الزواج المتأخرة [٤٩]، فالأمران متكاملان، فكلما أثبتت المرأة دورها في القضايا العامة ازدادت مشروعية التحدي، في شؤونها الذاتية الخاصة، ويكتسي التحدي طابعاً آخر، فعادل عودة، الذي سافر إلى لندن للدراسة، يلاحقها برسائله الغرامية، وهي لا تحبه، بل كانت تتصور أنه كان يحب سلمى، وهي متأكدة من أن سلمى تحبه وتنتظره وتكتشف مديرة المدرسة هذه العلاقة الأحادية بين عادل وهند فتستدعيها للإدارة، وتعلم سلمى- صديقها - بهذه العلاقة فيجتاز التحدي عقبة جديدة تنتهي بسلام، لتبدأ علاقة أخرى من نوع آخر، علاقة بين هند وزينب حسين [٥٠]، المخطوبة لشاب يعيش في الجزء المحتل من بيت صفافا، ولا يستطيعان أن يتقابلا إلا عبر الأسلاك الشائكة [٥١] .

هذه الإشارة - بطبيعة الحال - تضاف إلى سلسلة المواقف السابقة لكي تعمق في نظرنا أثر المقومات المباشرة لشخصية هند النجار ، وهي المقومات ذاتها التي ستصقل شخصيتها .. وترشحها للقيام بوظيفتها التي خططت لها الكاتبة في البدء. وهي استجابة لكل هذه القيود التي تمنع الإنسان من أن ينطلق وراء أهدافه ليحققها بالأسلوب الذي يريده، لقد أدى نجاح هند في الثانوية العامة إلى ظهور مشكلة جديدة، وعلى هند أن تحلها بطريقتها الخاصة، فالأب لا يستطيع أن يرسل ابنته للدراسة في الخارج، وهذه مشكلة سببها - كما هو معروف - العادات والتقاليد:"ولو كانت في بلادنا جامعة لما ترددت في إرسالها إليها، لكن البنت والغربة شيئان لا يجتمعان [٥٢]". وفي هذا الموقف تعتصم هند بالصبر: "كبتت مارد المشاعر الصاخبة في نفسها، وأحست بأنها أمام موقف يتطلب منها أن تكون تلك البنت الناضجة الحكيمة... [٥٣]" وتبعاً لذلك تقرر هند أن تعمل معلمة، وأن تواصل دراستها العليا بطريقة الانتساب في جامعة دمشق [٥٤]. تفعل ذلك وفي أعماقها بركان هادر مكبوت لا تستطيع أن تعبر عنه [٥٥]. أما سلمى فقد عبرت عن هذا البركان بإحراق الملف الأحمر الذي يحتوي أول قصة كتبتها (لايا قدر) إذْ اكتشفت أن عادلاً الذي كانت تحبه، وتنتظره، قد تزوج من إنجليزية في لندن، وأن أباها لا يريد لها أن تواصل دراستها العليا في الخارج.

ويتم تعيين هند في مدرسة ابتدائية بقرية (العيزرية)، وفي هذه القرية تشهد انهيار أحلامها الكبيرة:"لقد تقلصت الآمال، وثوب المحاماة ، في صورة معلمة لأطفال لا

يتجاوزون الثامنة [٥٦] ". ويضيف وصف المكان في هذا الجزء من الرواية ركاماً جديداً إلى إحباطات البطلة، فالبلدة موحشة، ومنذ اللقاء الأول تملكتها الخيبة التي أخذت تكبر وتطفو [٥٧]. وتبلغ هذه الخيبة ذراها عندما تقترح هند على سلمى الأكحل كتابة قصة بعنوان:"يوميات خائبة في قرية [٥٨]". وتقتحم الدائرة شخصية نسوية جديدة هي جميلة عبدالرحيم المدرسة المنتسبة إلى جامعة بيروت العربية. والجديد في هذه العلاقة أن الكاتبة تستغلها لتكون حافزاً يحث هنداً وسلمى على الانتساب للجامعة:"صحبت جميلة هنداً وسلمى إلى مكتب التسجيل الجامعي في القدس، وصارت هند في كلية الحقوق وسجلت سلمى في كلية الآداب... [٥٩]". وتتفوق سلمى في كتابة القصة، وتنشر أولى قصصها في إحدى المجلات. وتكتب سلمى عن دور المرأة، في مرحلة التغيير التي تشهدها المنطقة، مقالاً تناقش فيه حرية المرأة في ضوء المفاهيم الاجتماعية السائدة [٦٠]. وينشر المقال في إحدى الصحف اليومية، ويقرأ في المدرسة، وعلى هذا النحو يتطور وعي الفتيات الثلاث وينضج، ويرد أحد الكتاب على مقالة سلمى الأكحل، وينشر رده بعنوان "المرأة والتحدي الكبير". ويتضح طرفا المعركة بين مثقفين يريدون كبح حرية المرأة، وآخرين يؤيدونها في سعيها للمساهمة في التغيير الثقافي والاجتماعي [٦١].

وفي أوج هذه الانجازات يحمل البريد إلى هند أخباراً غير سارة، فأخوها عماد يتزوج من أمريكية (كاتي) ويقرر البقاء حيث هو .. وتنقسم البلدة بسبب انتخابات المجلس البلدي، ويغلب على الحملة الانتخابية الطابع العشائري، ويندس المخبرون بين السكان فيزيدون الطين بلة، والنار اشتعالا، ويبدو لهند النجار أن كل شيء يسير نحو الخلف ويتراجع. وفي لفتة أخرى إلى أهمية المكان في رسم العلاقات الإنسانية تقوم هند بزيارة مخيم (المطلة) حيث زميلتها (جميلة) فتقع في حب الدكتور مروان لتعرف أن الحب الصاعق قد يأتي من النظرة الأولى [٦٢]. وتحيا عدة أيام حالمة بهذا العشق الذي تتوقع أن يبدل حياتها، ولكن هذه السعادة لا تستمر طويلا لتكتشف، بعد فترة قصيرة ، أن الدكتور مروان من عائلة مسلمة، وبما أنها من عائلة مسيحية فإن حبهما لا ينتهي بما ينتهي به الحب في العادة، وهو الزواج [٦٣]، وبهذا تكون الكاتبة وضعت في طريق البطلة عقبة جديدة، وأسندت إليها وظيفة أخرى، فإذا كانت قد تحدت الأسرة، وتحدت إمكانياتها الإقتصادية فقررت الدراسة مع العمل، وإذا كانت قد تغلبت على الكثير من مشكلاتها الخاصة، فها هو يطلب منها أن تخترق الحاجز الديني والطائفي، الذي

جعلته الكاتبة حائلاً بينها وبين أن تقترن بمن أحبته حباً حقيقياً وهو الدكتور مروان، وتعانق قلباهما قبل أن يعرف الواحد منهما الآخر، وأي مذهب يعتنق. وتحاول – أولا – أن تجس نبض العائلة بعد أن أقنعها أخوها حسام بأن الأمر مستحيل، فتعرض على أمها فكرة زواج صديقة لها من القدس برجل يدين بغير الدين الذي نشأت عليه (٦٤). فتقول لها الأم إن هذا الأمر لا يجوز ، وإذا حدث في المدن الكبيرة مثل القدس فإنه لا يمكن أن يحدث في مدينة صغيرة، وتبدأ مسيرة التردد في حياة هند، فتكتب لأخويها أنها لن تقترن بمروان (٦٥). وتخبر مروان بذلك (٦٦)، فيعلق بدوره متسائلاً :"هل استسلمت ؟". فتقول:"ليس لدي أي خيار ، فأنا لا أستطيع العيش دون أهلي (٦٧). في حين أن مروان يبدي استعداده لمواجهة العالم، ويعد بأن ينتظر حتى تكبر. وهذه إشارة مسبقة لما سيحدث لاحقا. فالكاتبة بهذه العبارة تمهد للتغيير الذي سيصيب البلاد والعباد فتنتصر هند على ترددها المرحلي، وتقترن بمروان..

والاقتران بين العام والذاتي يظل أمراً ملحاً على الكاتبة، فهي دائمة الربط بينهما، وفي هذا الموقف تتعرض هند، وتتعرض سلمى، وتتعرض جميلة، لصدمة جديدة تتمثل في النتائج المأساوية لحرب حزيران (١٩٦٧). فتقع الحرب، ويحدث ما يحدث، وهن في بيروت يقدمن امتحانات السنة الأخيرة (٦٨). وتجد هند نفسها وقد أصبحت في لحظة قصيرة لاجئة شأنها شأن (حسنة) التي تحتفظ بمفتاح المنزل، ولم تحتفظ بعقلها الذي فقدته كما يفقد الإنسان أي شيء. وتنهار الأحلام الكبيرة مرة أخرى، فثوب المحاماة يستحيل إلى كابوس، والتحرير والعودة يتحولان إلى مجموعة من الأسئلة: فأين القاهر والظافر، وأين الروس ؟ وأين هم عرب المحيط والخليج ؟. وما هو مصير الشعار" راجعين بقوة السلاح"؟ كل ذلك ينهار بانهيار الجسر الذي لا بد منه للانتقال من الضفة الشرقية للغربية (٦٩). وتجد هند وسلمى نفسيهما في نزل للطالبات بعمّان تنتظران ما يخبئه لهما المستقبل الغامض (٧٠). أمام هذه الحواجز الجديدة، والأسئلة الصعبة، التي تضعها الكاتبة في طريق البطلة، لابد من طريقة تتغلب فيها هند على الواقع الموضوعي، ولابد أن تتحدى:"ستجد الطريق، لابد من طريق تجدها... بعيداً عما يقولون ويفعلون.. (٧١)". وتبرز في هذه اللحظات صورة مروان:" وحدها تبرز وتختفي في غمرة الخيالات المحمومة" (٧٢).

ويأتي الخلاص هذه المرة على يدي مروان، الذي يجيء من الأرض المحتلة، ويقابلها في النزل، وفي مغامرة ليلية تعود هند مع أناس آخرين، وفي هذا السياق يبرز مروان – الرجل – مخلصاً: "رغم أنه مهزوم، ومخذول مثلها" (٧٤).وفي أثناء العودة يتحدث د. مروان عن المقاومة، وعن الخلايا السرية في المخيم.. ويكون الحب هذه المرة سبباً في تحول النموذج المتصدع، المتداعي، إلى نموذج جديد يحاول الوقوف على قدميه، ومواجهة الأحداث بالإرادة، واختفاء مروان المفاجيء يصبح سؤالاً مدوياً في حياة هند: ترى إلى أين ذهب (٧٥) ؟ وتتلقى رسالة سرية من مروان فتعرف منها أن الدكتور مروان يقضي فترة تدريب عسكري في لبنان، وتتذكر كلماته الأخيرة التي قالها عندما أخبرته بأنها لا تستطيع أن تقترن به بسبب الحاجز الديني:"إنه ينتظر ذلك القرار عندما تكبر...(٧٦)" ترى هل يعني الذهاب إلى المخيم للبحث عنه دليلاً على النمو الذي ينتظره مروان؟. في هذا الطور من أطوارها تقرر أنها بلغت من النضج حد الإقناع .

فلم تعد مشكلات الأسرة تقلقها كما كان الأمر أولاً، فعماد يحصل على الجنسية الأمريكية، و عطاالله يتأخر في الليل كثيراً، وبسام يعود من بغداد، ويود السفر إلى أمريكا للزواج من ريما، والأم ترفض هذا السفر بإصرار.. كل ذلك يبدو أمراً غير ذي شأن، وهي لا تفكر إلا بالدكتور مروان الذي ترك العمل ليعمل في مستشفى عكا ببيروت، ومصادرة الأراضي تمثل لها شبحاً أشدّ خطورة من الاحتلال ذاته (٧٧). واليهود ينشرون الفساد بين الشبان: الجنس، المخدرات، وعطاالله الذي أخفق في امتحان الثانوية العامة يفلسف هذا الاتجاه: " كلنا حشّاشون. ولكن لكل واحد طريقته الخاصة: الإذاعات .. المسلسلات. أغاني أم كلثوم.. كلها أمة مسطولة.. (٧٨)" ولم تذكر هند أن هناك – بالمقابل – من هم في منزلة الدكتور مروان، ولا ذكرت له شيئاً عن الصبية الذين يتعرضون لسيارات الجنود بالحجارة، والمولوتوف (٧٩). ويتم إلقاءُ القبض على بسام(٨٠) لتكتشف هند أن أخاها يقاوم الاحتلال وهي لا تدري، وأن مروان ليس وحيداً إذن. ولدى الزيارة الأولى تكتشف هند أن الاحتلال حول فلسطين إلى معتقل واحد كبير، وأن أمثال بسام ومروان لا يحصون عدداً (٨١)، وحين يبدو لها أن مروان بدأ يختفي من حياتها يظهر في أفقها بوجه جديد، هو وجه صلاح عبد المجيد الذي يبدي نحوها إهتماماً خاصاً لا تدري مغزاه (٨٢). ولكن حيرتها لا تستمر طويلاً، إذ

يفاجئها صلاح في غرفة المدرسات وحيدة، ويسألها مباشرة عن شقيقها بسام، فيصدمها السؤال أولاً، ثم يفاجئها قوله: "الرفاق يسألون عنه.. ويقولون إن أخت المناضل لا تقل عنه وطنية، ويريدون لقاءك (٨٣). هنا تشير الكاتبة إلى الأوهام التي تحيط بنظرة المرأة إلى الرجل، مثلما تحيط الأوهام كثيراً بنظرة الرجال إلى المرأة؛ فقد كانت تظن اهتمامه بها ضرباً من العشق الذي لا يسمح به وضعه الاجتماعي، ولكنها تكتشف أن اهتمام الرجل بالمرأة لا يشترط أن يكون مدفوعاً بتلك النظرة البنفسجية إلى الأنثى. فهو يعاملها معاملة الرفيق للرفيق، وهي إن لم تكن كبيرة في نظرها هي فقد أصبحت كبيرة في نظر الآخر.وتتزاحم الأسئلة في رأسها من جديد، هي الأسئلة نفسها:" ماذا تقول لوالديها ؟ كيف تذهب في زيارة لزميل لها في بيته وهي لا تعرف زوجته، ولم تلتقِ بها أبداً؟(٨٤)".

بهذه الأسئلة تطرح ليلى الأطرش إشكالية المرأة مع العمل السياسي، فالنضال السياسي للأسف، تحيط به شبهات من نوع آخر بعيد كل البعد عن لون هذا النضال، وطبيعته. وبعد التردد تخطو هند خطوتها الأولى، وتنتصر على أزمتها المتلاحقة: الأحلام الكبيرة التي انهارت... الحبيب الذي اختفى في بيروت، ولم يبعث لها إلا برسالة يتيمة، واحدة، الأخ المعتقل، والأخوة الذين جنسوا بالجنسية الأميركية، الألسنة التي تلاحقها بكلمات حادة لأنها رفضت الكثيرين ممن تقدموا لها طالبين يدها للزواج، ويعرض عليها صلاح أن تلتحق بالمقاومة، وتنضم إلى إحدى الخلايا السرية، وفي حوارهما يتنبأ صلاح بانتفاضة الشعب: "أطفالنا سيقاومونهم.. وبأي شيء حتى بالحجارة!!..(٨٥)". وتوافق على الانخراط في الصفوف ، و يتم إرسالها إلى بيروت في مهمة.. وهناك تلتقي الدكتور مروان الذي يعرض عليها الزواج للمرة الأخيرة، وتوافق هذه المرة بشرط أن يتم الزواج بعد خروج بسام من السجن (٨٦). وبتأثير الانبهار بمروان، وغيره من الرفاق، توافق هند على القيام بأول عملية فدائية، وهي تفجير فندق الإنتركونتننتال في القدس في الوقت الذي يتم فيه اجتماع الأحزاب المتطرفة بزعامة غئيولا كوهين(٨٧). ويدوي الانفجار قبل أن تتمكن من مغادرة الفندق، ويتم إلقاءُ القبض عليها لتكتشف أن النائبة الإسرائيلية لم تكن موجودة في الاجتماع (٨٨). ويتواصل التحقيق معها سبع عشرة ساعة، تتغير فيها الوجوه، ولا تتغيرالشتائم، ولا الأسئلة(٨٩). ولم يفدها الاعتراف، فهم لا يريدون تجريمها فقط، وإنما يريدون إلقاء

القبض على أفراد الوحدة. وتحتمل هند التعذيب، وتأبى الاعتراف عن الآخرين، ويحكم عليها بالسجن لمدة عشرين عاماً (٩٠). وفي السجن تتذكر الدكتور مروان، وعرضه الزواج منها، وموافقتها على أن يكون ذلك بعد الافراج عن بسام، وها هي تدخل السجن ، وتصبح رقماً من أرقامه الكثيرة. في هذا الجزء من الرواية تطيل الكاتبة في استعراض النماذج النسوية في المعتقل، وكأنها تريد أن تقدم "كشف حساب" يعبر عن تضحيات المرأة الكبيرة في مقاومة الاحتلال الفاشي.

وبعد فترة من المعاناة داخل المعتقل يتم الإفراج عن هند في عملية تبادل أسرى(٩١). ولكن بشرط أن يتم إبعادها خارج الوطن، وبعد رحلة بالسيارة، غطّوا خلالها عينيها، تجد نفسها على جسر اللنبي، وتجد مروان بالانتظار، هو وأمها التي تبارك زواجهما بعد أن اتضح لها مقدار الحب الذي يربط بين الاثنين. "مروان هو الذي أخبرنا عن الإفراج عنك، وطلب أن نأتي للضفة الشرقية حتى نراك" (٩٢).

تكامل الرجل والمرأة

يلاحظ القارىء المتتبع لهذا التحليل أن الكاتبة استخدمت نموذجاً نسوياً ليؤدي وظائف شديدة التداخل، والترابط، ففي الوقت الذي تمثل فيه هند النجار رمزاً متحركا ضد التقاليد الجامدة في الزواج، ومنع الفتاة من مواصلة تعليمها العالي لأنها (حرمة) و(الحرمة) لا يجوز أن تذهب إلى خارج الوطن، واختيار التخصص (المحاماة) خلافاً لأي تخصص تفضله الأسرة، وتقبل به المؤسسة الاجتماعية، والأخلاقية، في الوقت نفسه تمثل خرقاً لمواضعات المؤسسة الدينية، فتقترن برجل مسلم مع أنها مسيحية الاعتقاد، و تدعو إلى تحرير المرأة، ومساواتها بالرجل، ويحتل قاسم أمين حيزاً جيداً في ذاكرتها الثقافية، مقابل عدد من الكتبة يرون في هذه الدعوة خروجاً على العادات والأخلاق، كل هذا تقوم به هذه المرأة في الوقت الذي تمثل فيه رمزاً يتحرك في فضاء آخر، وهو فضاء الأحداث التاريخية، وتبعاتها السياسية. فضاء النكبة، وسيول اللاجئين، وفضاء الحرب، ومقتل الطفل عبد القادر بقنبلة قديمة من مخلفات عام ١٩٤٨، وفضاء العدوان الثلاثي على مصر.. وبتواصل رصد الأحداث التاريخية تكون الكاتبة رؤية مزدوجة لشخصية المرأة. فهي تعالج أوضاعها، وشؤونها الذاتية.. وتعالج أوضاعاً وشؤوناً عامة. فعملية تعريب الجيش العربي في آذار ١٩٥٦ تجعل منها فتاة فخورة،

وتأميم قناة السويس نبأ يبعث فيها الثقة، وتجربة الوحدة تعزز لديها الفكرة بأن إزالة (إسرائيل) ومستوطنات (رامات راحيل) وغيرها على مرمى حجر. وإجهاض تجربة الوحدة يحزنها كثيراً.. ووقوع حرب حزيران، وما ترتب عليها من احتلال يغرس في خاصرتها أوجاعاً لا نهاية لها . هذا التحرك المزدوج في فضاءين: خاص، ومطلق، لا يغني عن تحرك ثالث: فهي -بما أنها امرأة-تتحرك ضمن دائرة من العلاقات، ففي كل طور من أطوارها لابد لها من معين ولا بد من مساعدة تأتيها مرة من الأخ، ومرة من الأب، ومرة من مروان، ومرة من صلاح عبد المجيد، ومرة من بسام، ومرة من "أبي الحسن" الذي قادها إلى تنفيذ عمليتها الفدائية.. فهند إذن لا تحيا معزولة عن غيرها من الشخوص، وهي تسعى بإرادتها الذاتية إلى تحقيق نوع من التكامل مع الآخر، وهي في مطالبتها بالحرية، والمساواة، ومع تمردها على قدرة المرأة في المجتمع الشرقي، لا تجد في نفسها نقيضاً لرجل، ولا نداً لأخ. ولا يخجلها أن تبادر كل مرة بمحفز من آخر، ولا تحس إزاء ذلك ، بأنها تواصل نوعاً من التبعية للذكور ، فالاختلاف في (الجنس) ليس قضية بالنسبة لها ، ولكنه اختلاف يؤدي دائما إلى شيء من التكامل، التكامل الذي يجعلها قادرة على إيجاد الحلول لمشكلاتها الخاصة في سياق المشكلات العامة .

واضح أن ليلى الأطرش بهذه الرواية تقدم نموذجاً نسائياً جيداً، وواقعياً، وحقيقياً،إذا قورن بالنماذج الشبحية التي نجدها في روايات أخرى لكتاب آخرين، فإذا بحثنا عن المرأة في رواية جمال ناجي [٩٣]، "الطريق إلى بلحارث"وجدناها شبحاً ليس له حضورٌ حقيقي، فنادية لا يذكرها الكاتب مطلقاً إلا من خلال وعي البطل، أو ذكرياته، ورسائله إليها، أو رسائلها إليه، وفي كل مرة يذكرها لابد أن يقترن ذكرها بذكر أخيها الذي يمثل – بالنسبة للبطل شبحاً مرعبا لا يلذ له أن يذكره – وفي روايته الأخيرة (الحياة على ذمة الموت) [٩٤] نجد التبعية واضحة في شخصية المرأة، فهي ألعوبة في يد (نوفل) وأما زوجته فلا تعدو أن تكون قطعة ديكور ثمينة في قصره المنيف، وفي روايات مؤنس الرزاز لا تتعدى المرأة هذا المفهوم الشبحي لوجودها في النص، فباستثناء (آريا) وهي خادمة (سيريلانكية) لا نجد في شخصيات "الذاكرة المستباحة " النسائية شخصية واحدة تقوم بعمل ما بمحض إرادتها" واختيارها الذاتي [٩٥].

وفي "اعترافات كاتم صوت [٩٦]. نجد الأم، أو الصغيرة، شخصيتين ذائبتين في شخصية (الختيار) المثقف، والمفكر السياسي ، الذي تفرض عليه الإقامة الجبرية، فيتفرغ للتأليف، وفي رواية " أنت منذ اليوم [٩٧] " لتيسير سبول و"أوراق عاقر [٩٨]" لسالم النحاس نجد المرأة رمزاً فقط، ولا تتمتع بمقومات الشخصية الجديرة بالتحدي. بل على العكس من ذلك هي دائماً موضوع مغيب، وكل ما نعرفه عنها مستمد من حديث الراوي عن الشخصية البارزة في القصة (عربي) في "أنت منذ اليوم" و(أبو يعرب) في "أوراق عاقر".

امرأة للفصول الخمسة

في رواية "وتشرق غرباً" يتم الإلحاح على أن هندا شخصية مستقلة عن غيرها من الشخصيات، بل هي مثيرة للقلق، والإزعاج بكثرة الأسئلة، وهي تتحدى وتتجاوز كل ما هو مقبول، وسائد في الأسرة، والمجتمع، أما في رواية "امرأة للفصول الخمسة"[١٠٠] فإن نادية الفقيه تفقد استقلالها من اللحظة الأولى، فالراوي يذكرها من خلال تداعي الأفكار في ذهن إحسان الناطور [١٠١]، فهو يستدعي إلى خياله ذكرى اللقاءات الأولى، والمطر، وأمنيته القديمة بأنْ يمتلكها.. وها هي ذي الأمنية تتحقق.. وهي تتحول إلى قطعة من العجين يشكلها كيف يريد:"بارعة هي حين تتحدث.. بدأت تبرع في أحاديث الموضة والفنانين.. ولم تعد تلح كثيرا في إحضار الكتب، وغمرهُ الرضا عن هوايتها الجديدة [١٠٢]". وتبدو نادية جزءاً متمماً لشخصية إحسان، بل هي أشبه بفص من الماس يزين أحد الخواتم في إصبعه لا أكثر. ويطلب منها أن تظهر في وسط المدينة بأبهى حلة، وأفخم زينه "أريد نساء برقيس كلهن أن يتحدثن عنك غداً [١٠٣]". وإزاء هذا الطلب الذي لا يقنع أحداً لا تبدي أي فعل سوى العودة إلى النوم. وهي مع ذلك تحسن التعبير لنفسها عن زيف هاتيك النسوة:"زيف،ورياء حين يتشدقن بالشوق إلى الأوطان البعيدة [١٠٤]. و"هو لا يعرف أنني أكره تجمع النساء في برقيس [١٠٥]". ويؤلمها ألماً شديداً ألا يرى فيها سوى امرأته [١٠٦]. ومع أن لديها أفكاراً، وإحساسات خاصة بها إلا أنها للأسف لا تستطيع أن تصنع منها حداً لتصوره هذا، وإذا كان إحسان يريد بتجارته وأرباحه أن يتربع على القمة فهي لا تقل عنه رغبة في الوصول إلى هذه الذروة، والاختلاف بين الاثنين يكمن في أن إحساناً يريد منها أن تكون وسيلة يصعد بها

للقمة، في حين أنها تريد أن تنال القمة على كتفيه. لنقرأ ما يقوله إحسان عن نادية مؤكداً نجاحه في ترويض النمرة:"ولكنها تطيعك في كل شيء، حتى قراءة الكتب تركتها من أجلك! كانت تصرخ وتغضب حين تنزع منها الكتاب، ولكنك استطعت أن تشغلها وتنسيها تلك العادة، فاستسلمت لك.. ولم تعد تقرأ إلا قليلاً... (١٠٧)". وفي مونولوج داخلي تفصح نادية الفقيه عن خضوعها لإحسان، واستجابتها الكاملة لكل رغباته، وتوجهاته:"لماذا يصر على تسفيه كل شيء، الكتاب في يدي يزعجه، كان يصر على سحبه من يدي منذ أيام زواجنا الأولى، ثم بدأت ألقيه بنفسي حين يدخل. أردت أن أكون زوجته، فأنا من سلالة تلك الأعرابية التي تناقلت أجيال النساء وصيتها (ولا تعصي له أمرًا، ولا تفشي له سراً، ولا يشتم فيك إلا أطيب ريح..) أردت أن تكون المرأة الشاطرة التي تحتوي الزوج بحبها وحنانها، نزع الكتاب، وأحضر تفاهات المجلات، وسألني عنها فأجبته.. زرعني بين أصحابه من العائلات الوافدة إلى برقيس. لاهم لها إلا الحلم بالثروة، فبدأ الخواء يلفني.. بدأت أحس به يخنقني... (١٠٨)". وتبدأ نادية الفقيه ثورتها ولكن هذه الثورة تظل مكبوتة في داخل النفس، ولا تتجاوزها إلى الخارج: فثورتها ثورة:"المهزوم، الذي يستكين مرة أخرى بعد أن يقترب منه الخصم (إحسان) وبعد أن يلفها بحنانه، ويبحث فيها عن المرأة ، تختفي ثورتها وراء شتاء ضبابي يحجب الرؤية (١٠٩)". ونادية الفقيه مختلفة اختلافاً كبيراً عن هند النجار، فهي خيالية تشيد الكثير من القصور الوهمية، ويصفها الآخرون بالرومانسية، وقد عرفت أن جلالاً شقيق إحسان – أحبها ولكنها لم تستطع أن تتحقق من ذلك. لهذا لم تستطع أن تتخذ موقفا واضحاً عندما تقدم لها إحسان. وهي لا تستطيع أن تتخذ موقفاً حاسماً من إقحامه لها في صفقاته الاجتماعية والتجارية، ومع أنها تكره أن تكون إنساناً آخر غير ذاتها، إلا أنها تبتسم بلا سعادة، وترافق إحسان في زيارة إلى إحدى الأسر، وتسمع، صاغرة ، تبجح إحدى سيدات المجتمع، وهي تتحدث عن سيف أبيها الذهبي الذي ورثه عن أجداده (١١٠). و"كل مرة كنت أهدده بأنها الأخيرة .. ويعرف أنني لا أستطيع رفض ذلك". وتمضي بعد ذلك إلى الاعتراف:"أنا لا أختلف عنهن. تركت كل ما أحب حين جاء الرجل -إحسان- وصرت امرأته. شغلني الزواج حين دفع بي إلى دهاليز المجهول مأخوذة منتشية برغبة الاكتشاف، والمعرفة (١١١)". وتضيف في موضع آخر:"كان آخر زواج هو الهدف، ثمة إحساس غريب حائر بين اقتناص الزواج والوقوع

في الحب [112]".

وتشير الكاتبة إلى طريقة نادية الفقيه في الاختيار، فعندما تقدم لها إحسان كانت تحب جلالا ، وتنازلت عن الحب ببساطة في سبيل الزواج فيما يشبه الصفقة: "كنت فتاة تريد الزواج تماما كما تريد الحب، وإحسان هو الذي استعد ليمنحني الاثنين فقبلت [113]". وتدخل نادية مع إحسان في لعبة الجري وراء الثروة، لكن بعد فترة قصيرة يشعرها بأنها لم تعد مهمة في مشروعاته: "سنة وأنا أنتظر أن يطلب مني المشاركة فيما يفعل، لأصرخ، وأحتد ، لكنه أسقطني من حساب لعبته فجأة .. [114]". وإحسان كغيره "لا يفرق بين امرأة وأخرى" [115]. وفارس أيضاً أدرك قانون اللعبة " نجح دون أن يشرك النساء في لعبته [116]". أما جلال الذي كان قد تنازل عنها لأخيه إحسان فما زالت مشدودة إليه "لم يدخل جلال الغرفة التي أعددت.. عاد إحسان مع الفجر، وكنت قد أصلحت زينتي ثلاث مرات، وضمخت نفسي بالعطر حتى بانَ التناقص في قارورته، وإن ظل بالنسبة لي لا عبق فيه..حركت الأشياء حولي .. وأعدت ترتيبها مراراً. ماذا أريد منه؟ هل أحبه؟ أم أنني أنثى جرحها إسقاطه لها ذات يوم فأردت أن أبرهن له أن الحياة دونه تسير [117]". ومع ذلك فهي تتألم كثيراً حين تدرك أن جلالا قد أسقطها من حسابه "لمحته يتهرب من رؤيتي للمرة الأولى.. لقد أسقطني من حسابه فجأة.. [118]". وعندما يشتري لها إحسان ذهباً بمبلغ ألف دولار ترفض ذلك:"كنت أريد عقاراً بهذا المبلغ [119]" وعندما يخبرها إحسان أنه سيبيع الذهب ليشتري لها عقاراً بثمنه، تقول:"بل تشتري لي عقاراً في الصفقة القادمة، وسأحتفظ بالذهب [120]". ويوصي إحسان سكرتيرته في باريس بالبحث عن بيت يقدمه لنادية في عيد ميلادها (١٢١) وهو يتساءل"هل سترضى نادية عما يفعل؟ وصفقة العمر قادمة، وأثينا ليست بعيدة...[122]".

ولكن نادية تعيش تجربة أخرى فهي بطريقة لا إرادية تجري وراء جلال، جلال الذي تنازلت عنه، وتنازل عنها، ببساطة لإحسان، أصبحت تتوق لرؤيته ولكنها عندما تراه تداهمها مشاعر متضاربة بين القبول، والرفض:"كنت أتمنى أن يأتي، أن يخرج من اللامعقول، وأن ألمحه في غير المتوقع،فلماذا يهزني أن يكون أمامي [123]؟. وتكشف هواجسها الداخلية عن زيف المشاعر التي تحس بها نحوه. "أردت أن يظهر لكي يرى

وجهي.. ليعرف كيف تغيرت وبت أملك نفسي . كيف استطال وكبر ذلك الإنسان الرابض في داخلي.. "(١٢٤) . ومع ذلك فهذا الإحساس يناقض الواقع، فهي تظل الدمية التي يمتلكها إحسان، ويشكلها كما يريد، فإذا أرادت شراء عطر معين تشتريه حسب رغبته هو، حتى ألوان ثيابها هو الذي يختارها، "علقت كل ما هو وردي – من الثياب – في ركن قصي من الخزانة، لبست بعضه في غياب إحسان حين كانت تزورني النسوة، ولم أشتر قطعة وردية واحدة منذ الزواج.."(١٢٥) أما جلال فقد فجعها هو الآخر حين حاول الاعتداء عليها في الفندق. "هو لا يرى في إلا أنثى، يتركها أو يلتقطها... تفجر في داخلي إحساس قاهر بالرفض، والاشمئزاز.. وذلك الإنسان الرابض في يتمطى. ثم يعنف.. ويشتد فيضرب حتى رأسي... وتشتعل جوانحي... "(١٢٦) . وعلى هذا النحو يتكشف لنا الموقع الهامشي الذي وضعت فيه ليلى الأطرش شخصية (نادية الفقيه). فهي سيدة لا تحب "إلا الثياب والعطور والمجوهرات .. ومزاجها متقلب بين القبول والرفض.. بين الأنوثة و نقيضها مما يحير إحساناً (١٢٧)". الذي أدهشه كثيراً أن تفكر زوجته هذه بإنشاء شركة لبيع العقارات في لندن مع أنها لم تعمل يوماً واحداً (١٢٨). ويقبل إحسان هذا الاقتراح مع ما فيه من خطورة تتمثل في منافسة الزوجة للزوج، يقبله لأنه يجد فيه ضماناً لممتلكاته، وممتلكات زوجته من أي تطور أو مفاجأة يمكن أن تحدث في الخليج حيث يعيشان (١٢٩) . وبانشغال نادية الفقيه بالعقار، والسمسرة، تزداد بعداً عن زوجها، ويزداد هو الآخر بعداً عنها. والمرأة التائهة لا تعرف، على وجه الدقة، ما الذي تريده:"صار إحسان بعيدا عني حتى وهو معي ، ظل ينأى دون أن أجد الوقت لكي أفهم أو أتصرف. منذ أن تفجر في إنساني الداخلي الرافض وأنا ألهث في ضروب وشعاب أبحث فيها عن ذات أرادتها، حلمت بها، شكلتها، كان شيء ما يشغله ولم ألتفت إليه.. شيء ما يخفيه عني (١٣٠)".

وعندما تتلهى بالدراسة في جامعة لندن، تخبره، فيعترض أول الأمر، ثم يهمل الموضوع. فيتملكها انقباض كبير..." موقفه الحيادي مما أفعل يفقدني لذة الانطلاق والجموح. كنت أتمنى لو أنه اعترض بشدة، أو صرخ، أو ثار (١٣١)". وهذه المرأة التي لا تعرف ما الذي تريده، تسير في طريق الاستقلال والتساوي بالزوج، ولكنها تتمنى في داخلها الخضوع له، والاستجابة لأوامره. وهنا يغلب عليها طابع: الأنثى النمرة التي روضت تماماً حتى أصبحت تجد في حرية قرارها شيئاً ينتقص من قيمتها بوصفها

امرأة. فأين هذا الذي نجده في "امرأة للفصول الخمسة" من ذلك الذي عرفناه في "وتشرق غربا"؟ إنها امرأة غريبة جداً. "تلبس الحرير وتبكي ذلك الوطن البعيد،[١٣٢] وكأنها لا تدرك الفرق بين أن يقول المرء قولاً ويفعل نقيضه في الوقت نفسه، هذا النمط السلوكي من نادية يشجع إحسان على الابتعاد عنها فلا يكتفي بخيانتها مع أنجيلا رودنتشاين، وإنما يذهب الأمر إلى حد التفكير بالاقتران بهذه الأخيرة، وعندما تتلقى صوراً من رشيد اللبناني يظهر فيها إحسان مع عشيقته الألمانية إنجيلا تقرر التخلي عنه، والانفلات مما وصفته بعبوديته الكوكبية: "الأجرام نفسها تنفلت من أفلاكها أحياناً ... قد تحترق. لكنها تنعتق وتتحرر [١٣٣]". وهذا الموقف يأتي بناءً على متغيرات في شخصية إحسان، وانهيار أحلامه الكبيرة بالصفقة التي كان يسميها صفقة العمر، والصدمة التي تعرض لها إذ اكتشف أن الجميع خانوه: رشيد وإنجيلا، والغمري، والهملي، وحتى طويل العمر الذي أجبره على دفع شيكين، قيمة كل منهما نصف مليون، ونادية التي اتبعت الأسلوب الذي أتبعه هو فاشترت سكوت رشيد بنصف مليون دولار للحفاظ على صورتها وصورته نقية أمام الأولاد. لقد انتزعت نادية القرار، وأصبح بيدها لأن زوجها إحسان سقط وتهاون لا لأنها أكثر صدقاً، أو لأن موقفها أكثر عقلانية وإيجابية.

إختلاف النموذج النسوي لاختلاف الرؤية

والنتيجة التي يقودنا إليها هذا التحليل تجيب عن السؤال الذي يعاد طرحه في كل مرة يجري فيها الحديث على النموذج في النص الروائي النسوي: ترى ما الذي يجعل الكاتبة قادرة على تصوير المرأة تصويرا إيجابياً وجيداً في نص، ولا يجعلها قادرة على تصويرها التصوير ذاته في نص آخر؟ الجواب، هو أن الرغبات المعلنة ، وحدها لا تكفي، وإنما القضية المركزية التي يدور حولها النص الروائي هي التي تؤثر في تشكيل النموذج، وتبرز بعض مقوماته، وتطمس بعضها الآخر، وفي رواية ليلى الأطرش الأولى (وتشرق غربا) كان الهدف تصوير الدور الذي نهضت به المرأة في مقاومة الاحتلال، وهذا تطلب نموذجاً نسائيا يتلاءم مع هذه الوظيفة، ومستواها الدلالي، في حين أن القضية المركزية في روايتها الثانية (امرأة للفصول الخمسة) هي إدانة شريحة إجتماعية معينة، وإدانة ممارستها وصفقاتها المشبوهة، لهذا فإن النموذج النسوي في الرواية يتلاءم مع هذه الوظيفة، ومستواها الدلالي، فيأتي نموذجاً مائعاً متقلباً متردداً، لا يعرف ما يريد، ولا ما لا يريد، وينتظر الظروف لكي يتخذ قراره، قولا أو رفضا أو

انسحابا من الموقف. وعلى ذلك إذا كانت هند النجار تمثل النموذج الفني المتكامل مع وظائفه المتمثلة في التراجع أمام الأسئلة التي يطرحها الواقع، والسكوت في وقت لا يحسن فيه إلا الاحتجاج، أو الانتظار للظروف التي تسمح باتخاذ القرار، والانحياز إلى موقف، ولعلنا نجد في هذه النتائج التي توصلنا إليها خطأ الرأي القائل بأن هناك علاقة انسجام حتمية بين رغبات الكاتبة المعلنة والدور الوظيفي الذي قامت به أو تقوم به الشخصية النسوية فعلاً. وكذلك خطأ الرأي القائل بأن مواقف المرأة ضد الرجل، زوجاً كان أو أخاً أو أباً، معناه أن النموذج النسائي في الرواية نموذج إيجابي، لأن إيجابية النموذج النسوي وسلبيته منوطان بشمولية الموقف، أو الدور الوظيفي لهذا النموذج أو ذاك، وتقويم النموذج النسوي استناداً إلى بعض الإشارات تقويم انتقائي لا ينسجم مع التحليل النصي، أو النقد القائم على رؤية العلاقات المتشابكة في النص.

ونستطيع أن نلمس هذا فيما قيل أو كتب عن شخوص روائية لكوليت خوري أو ليلى بعلبكي أو غادة السمان.

فبطلة رواية كوليت خوري (أيام معه) ١٩٥٩ تبحث عن حريتها خارج حدود الأسرة، فهي لا تريد شيئاً سوى فرديتها التي لا تتحقق إلا من خلال الثورة على المجتمع والابتعاد عن الأسرة (١٣٤). وتتكرر هذه النظرة في الشخصيات النسوية الأخرى في "ليلة واحدة" (١٩٦١) وأيام معه(١٩٨٠). فبطلة كوليت خوري لا تكتشف مشكلاتها إلا مع نفسها، ولا تدرك قيمة العمل، أو الاندماج مع الآخرين بحثاً عن شمولية الحرية، ولهذا سبب واحد هو رؤية الكاتبة لقضيتها المركزية. وهذا ما تجاوزته ليلى بعلبكي في رواية "أنا أحيا" ١٩٥٨ التي تفضل فيها بطلة الرواية –ابنة التاجر الغني– العمل براتب ضئيل على أن تظل عالة على أبيها وثروته المشبوهة(١٣٥). والفارق بين الشخصيتين نابع من الفرق في رؤية كل من الكاتبتين لقضية المرأة.

أما غادة السمان فإنها تمزج في روايتها "بيروت ١٩٧٥"(١٣٦) إشكالية البحث في حرية المرأة باعتبارها شخصاً باشكالية البحث عن خلاص المجتمع باعتبارها شخصية character. ففيها تختفي الفروق بين بحث الرجل عن حريته وبحث المرأة، فكلاهما يجد حريته في الانتماء إلى الوطن بمفهومه الواسع، وليس إلى الحزب السياسي فقط..

---

* نشر البحث في مجلة "أبحاث اليرموك". مج ١٤ ع ١ سنة ١٩٩٦ .

الهوامش

١- إبراهيم السعافين : صورة المرأة في روايات حنا منية، الأقلام، بغداد،عدد٩ حزيران ١٩٨٠ ص٢٢. وانظر كذلك سعيد طه: كيف تكتب المرأة عن المرأة ، العدد السابق ، ص ص ١٠٦ - ١١٠ و د. طه وادي: صورة المرأة في الرواية العربية من ١٩١٩ - ١٩٥٢، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة ١٩٧٣. وانظر أيضاً = جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ، دار الطليعة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٥ ص ص ١٠٢ - ١٧٩. ويوسف ضمرة: المرأة في عالم حنا مينة الروائي، أفكار، ع ٥٦، شباط ١٩٨٢. وملاحة الخاني: نموذجان للمرأة في روايتين سوريتين، الموقف الأدبي، ع ٩٦، نيسان، ١٩٧٩. وانظر = ناهدة الكسواني: صورة المرأة في روايات حنا منية، رسالة ماجستير مطبوعة على الحاسوب، تشرين الأول، ١٩٩٣.

٢- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨.

٣- المصدر السابق ص٧.

٤- ص٩

٥- ص٩

٦- ص١١

٧- ص١١

٨- ص١٢

٩- ص١٤

١٠- ص١٥

١١- ص١٨

١٢- ص٢٣

١٣- ص٢٤

١٤- ص٢٧

١٥- ص٢٩

١٦- ص٣٠

١٧- ص٣١

١٨- ص٣٤
١٩- ص٣٤
٢٠- ص٤٢
٢١- ص٤٣
٢٢- ص٤٣
٢٣- ص٤٨
٢٤- ص٤٨
٢٥- ص٤٩
٢٦- ص٥٢
٢٧- ص٥٢
٢٨- ص٥٤
٢٩- ص٥٥
٣٠- ص٥٦
٣١- ص٥٧
٣٢- ص٥٧
٣٣- ص٦٢
٣٤- ص٦٣
٣٥- ص٦٨
٣٦- ص٦٩
٣٧- ص٧٠
٣٨- ص٧٦
٣٩- ص٧٧
٤٠- ص٧٨
٤١- ص٧٩
٤٢- ص٨٠
٤٣- ص٨١
٤٤-ص٨٢

٤٥- ص٨٣
٤٦- ص٨٨
٤٧- ص٨٨
٤٨- ص٨٩
٤٩- ص٩١
٥٠- ص١٠٠
٥١- ص١٠١
٥٢- ص١٠٨
٥٣- ص١١٠
٥٤- ص١١١
٥٥- ص١١٣
٥٦- ص١١٤
٥٧- ص١١٥
٥٨- ص١٢٠
٥٩- ص١٢١
٦٠- ص١٢٣
٦١- ص١٢٤
٦٢- ص١٤٣
٦٣- ص١٥٤
٦٤- ص١٥٨
٦٥- ص١٥٩
٦٦- ص١٦٠
٦٧- ص١٦٠
٦٨- ص١٦٧
٦٩- ص١٦٩
٧٠- ص١٧٠
٧١- ص١٧٢

٧٢- ص١٧٣
٧٣- ص١٧٥
٧٤- ص١٧٦
٧٥- ص٢٠٠
٧٦- ص٢٠٢
٧٧- ص٢٠٦
٧٨- ص٢٠٩
٧٩- ص٢١٠
٨٠- ص٢١١
٨١- ص٢١٣
٨٢- ص٢٢٠
٨٣- ص٢٢١
٨٤- ص٢٢٢
٨٥- ص٢٢٥
٨٦- ص٢٢٨
٨٧- ص٢٣٣
٨٨- ص٢٣٥
٨٩- ص٢٣٧
٩٠- ص٢٤٥
٩١- ص٢٥٢
٩٢- ص٢٥٥
٩٣- جمال ناجي: الطريق إلى بلحارث، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط الأولى، (١٩٨٢) ص٣٣، ص٥١، ص٦٣-٦٦.
٩٤- جمال ناجي: الحياة على ذمة الموت، المؤسسة العربيةللدراسات والنشر، عمان، ط الأولى، ١٩٩٣.
٩٥- مؤنس الرزاز، الذاكرة المستباحة، المؤسسة العربية، عمان، ط١، ١٩٩٠ وانظر: إبراهيم خليل : الرواية في الأردن في ربع قرن، دار الكرمل للنشر، عمان، ط١،

١٩٩٤ ص١٠٨ و ما بعدها.

٩٦- إبراهيم خليل: المرجع السابق ص١٩.

٩٧- المرجع السابق ص٢٧.

٩٨- صدرت أوراق عاقر في بيروت عن دار الاتحاد (١٩٦٨) انظر الكتاب السابق ص١٣.

٩٩- صدرت أنت منذ اليوم عن دار النهار للنشر في بيروت (١٩٦٨) ثم أعيد نشرها في جامع الأعمال الكاملة باعتناء سليمان الأزرعي للنشر في بيروت.

١٠٠- ليلى الأطرش: امرأة للفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط١، ١٩٩٠.

١٠١- امرأة للفصول الخمسة، ص ص ٨-٩.

١٠٢- المصدر نفسه ص١١.

١٠٣- ص١٨

١٠٤- ص١٩

١٠٥- ص٢٠

١٠٦- ص٢٠

١٠٧- ص٣٨

١٠٨- ص٤٢

١٠٩- ص٤٤

١١٠- ص٤٦

١١١- ص٥٠

١١٢- ص٥١

١١٣- ص٥١

١١٤- ص٥٧

١١٥- ص٦١

١١٦- ص٦٥

١١٧- ص٧٩

١١٨- ص٨٨

١١٩- ص٩٣
١٢٠- ص٩٤
١٢١- ص١٠٨
١٢٢- ص١٠٩
١٢٣- ص١١١
١٢٤- ص١١١
١٢٥- ص١١٤
١٢٦- ص١٢٦
١٢٧- ص١٣٣
١٢٨- ص١٣٧
١٢٩- ص١٣٨
١٣٠- ص١٦٣
١٣١- ص١٦٣
١٣٢- ص١٦٦
١٣٣- ص١٩٩
١٣٤- إيمان القاضي، الرواية النّسوية في بلاد الشام من ١٩٥٠-١٩٨٥، الأهالي للنشر والتوزيع، دمشق ، ط١، ١٩٩٢ ص ٢١١.
١٣٥- المرجع السابق نفسه ص٢١٥.
١٣٦- غادة السمان: بيروت ١٩٧٥، منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٧٥.

"غالية"

رؤية من قاع المدينة

بعد أعماله القصصية "حكاية للأسوار القديمة" ١٩٧٣ و"الرحيل" ١٩٧٥ و"ليل القوافل" ١٩٧٩ و"رمال على الطريق" ١٩٨٢ و"الذين لا مأوى لهم" ١٩٨٥ و "طائر الفرح"صدرت للقاص الكاتب مفيد نحلة رواية بعنوان "غالية" ١٩٩٥ لتضيف إلى مساهماته القصصية عملاً جديداً بالمعنى الدقيق للكلمة.

ففي بداية الرواية يقفنا الكاتب على مقاطع سردية يتجلى فيها أثر المكان في بناء شخصية "غالية"، وغيرها من الشخوص، فقد تخير لروايته نمطين من المكان، أحدهما الحي الشعبي، الذي يمثل -بمعنى من المعاني- قاع المدينة، إذا ساغ التعبير، وهو حي "وادي الحدادة" الذي لا يتعدى أن يكون شريحة من المنازل، والأكواخ الحقيرة، التي كانت تنتشر على ضفتي (السيل)المترع بالمياه العادمة، القذرة، التي يكاد يغطيها الذباب، وتفوح منها الروائح النتنة، ناشرة في الوادي جلّ ما في الخيال من الآفات والأمراض.

حول هذا الشريط الذي لم يشر إليه عبد الرحمن منيف في كتابه "سيرة مدينة" يدور نمط من الحياة التي تحتل فيها أحاديث الفقر والجوع والحاجة مكانة كبيرة من اهتمامات مؤجري البيوت، وأصحاب الدكاكين الصغيرة. يمتزج ذلك، بطرافة، في أحاديث المسافرين الذين يغامرون بالذهاب إلى دول الخليج، أو بعض الدول الأوروبية، مثل: ألمانيا، والسويد، وهولندا، بحثاً عن الفرص،واغتنام الوقت للعودة بشيء من المال يستطيعون به الخروج من تحت الأرض - من القاع- إلى السفوح على الأقل. ومن هؤلاء الذين غامروا، ولم يكتب لمغامراتهم أن تنجح، السيد "فهمي"والد "غالية"، الذي غادر "الحدادة" تاركا زوجته "زينة" في مقتبل العمر، وابنته "غالية" في سن المراهقة،

لرحمة الأقدار، وقسوة الذئاب الجائعة "سند المجدلاوي" الذي يدّعي "الغيرة" بسبب القربى، ودرويش الذي يريد أن يبتاع جسد المرأة مقابل تأجيل أجرة المنزل، وأن يشتري في الوقت ذاته "غالية" لأحد أبنائه.

في هذا الموقع يلتقي النمط الأول من المكان –وهو فضاء الحكاية– بالنمط الثاني وهو منزل "غالية". هذا المنزل الذي لا يحمل غير الذكريات المؤلمة، والحسرة.. وترقب ما يأتي به الزمن عبر البريد الذي يطول انتظاره، وأخيراً عندما تصل أول رسالة من الأب المسافر تحمل في طياتها الوعود بتجديد البيت، وإصلاحه، وترميمه. ولكن شيئاً من هذا لا يحدث، لأن الرسالة الثانية تحمل نبأ الفجيعة التي أودت بحياة "فهمي" بالغربة؛ حيث مات في مرض لم يمهله طويلاً... لتبدأ معاناة "زينة" الأم و"غالية" الابنة.

زينة ترمي نفسها بين وهم المال ونار الفضيحة، وغالية تقطع الطريق الترابي المتعرج بين المدرسة، ودكان سيد مجدلاوي، والمنزل الخانق، ورؤية حسيب –الشاب الخجول– من فترة لأخرى. وفي هذا الحي المختنق بالنميمة، والتعليقات الجارحة، والهمز واللمز تفقد "زينة" حياتها تاركة (غالية) الفتاة الشابة لقسوة سند المجدلاوي الذي يضمها إلى (حريمه) ويراودها عن نفسها.. وعندما ترفض أن تستجيب له يطردها من المنزل، أو تدفعها –ب كلمة أدق– زوجته (سعدية) للفرار فتقع ضحية لأول تجربة تخوضها مع سائق تاكسي. يوهمها أنه يحبها، وأنه ينوي الزواج منها، فيصطحبها إلى شقة لتكتشف فيما بعد أن هذه الشقة ما هي إلا بؤرة فساد تلتقي فيها شلة من السواقين ومحترفي الدعارة. وهذه الشقة هي المكان النقيض الذي انتقلت إليه (غالية) من منزل درويش في "وادي الحدادة".. إلى شقة لا تعرف في أي حي هي من أحياء عمان، وما هي إلا أيام، حتى تكتشف نذالة سائق التاكسي، الذي اختفى بعد أن ترك في حضنها طفلاً وديعاً لا يعرف من هو أبوه.

وهكذا تقذف بها الأحداث إلى السجن، وهناك تلتقي بمن تعرفها أن سائق التاكسي، وعصابته يرسلون بضحاياهم إلى السجن، ويتابعونهم ويواصلون نصب (الفخاخ) من أجل الاستمرار في لعبة (الجسد المباح) لمن يدفع أكثر. وفي فضاء السجن – أو لنقل سجن النساء – تتعاقب الأيام على (غالية) وتتعلم صنعة الحياكة، وعندما تخرج بعد سنوات، وتبحث عن ابنها الذي ضاع، تحترف الخياطة، وبيع

الملابس وتترك الماضي وراءها. ذلك الماضي الذي لا يذكرها بغير الآلام، والمرارة.

هذه - هي إذن - الأماكن التي تركت بصماتها في شخصية (غالية) وادي الحدادة أولا، من حيث هو فضاء شعبي مفتوح على الحياة في الأوساط الفقيرة، والجائعة، من الناس، ثم الشقة التي دفعت إليها دفعاً مع سائق التاكسي، ثم سجن النساء، ثم الدكان الذي وجدت فيه طريقاً نحو حياة خالية من كل ما يشين.

في البداية جعل الكاتب من الحي صورة لأناسه، وشخصياته، فالشجار يقع حتى في حفل العرس .. والنميمة هي المضغة الوحيدة التي تعلكها الأفواه أمام الدكاكين الصغيرة، وعلى عتبات البيوت،والنظرات المليئة بالشهوة، هي الحظّ الأوفر لفتاة من الله عليها بالجمال في حي لا يعرف إلا القبح، والجهل، والفقر، والمرض، والروائح المنتنة المنبعثة من سيل المياه العادمة، وقتل المرأة، وضرب الزوجة، هو الشيء الوحيد الذي يستعذب الحديث عنه أناس هذا الحي، حين يسهرون في ليالي الشتاء الطوال. أما الشارع فهو مع أناس هذا الحي الخطوة الأولى نحو الضياع، والسقوط، في الوقت الذي يتعففون فيه عن السقوط. قدر غاشم فرض عليهم أن يجروا وراء لقمة العيش دون أن يظفروا بها. في الشقة المفروشة تتعرف "غالية"على مدمني مخدرات وقمار وسواقي تكسيات يسهرون حتى الفجر.. ولا يتورعون عن ارتكاب الفواحش تحت ستار توحشه البراءة بالكلمات المعسولة عن الزواج والحب والأسرة. والعقود الشرعية المسجلة في المحكمة ليختفي بعدها الزوج، بل ينكر أنه يعرف المرأة. وفي سجن النساء تتحلل هذه الشخصية، وتندمج في شخصيات عدة، وإذا "غالية"ليست امرأة واحدة، وإنما توجد منها نسخ مكررة بأسماء أخرى. وفي فضاء السجن يلتقي العنصر المنحرف بالعنصر الطيب. يتعايش النقيضان حيناً، ويفترقان أحياناً. ويصلح حال البعض فيما يزداد البعض انحلالاً وفساداً. وهكذا يكون المكان بدورته هذه عبر هاتيك المفاصل قد أفرز لنا شخصية "غالية" باعتبارها وليدة الظروف.

ومن الواضح أن مفيد نحلة قد جعل من (غالية) بؤرة النص، فهي العضو البارز في أسرة الرواية، ومن خلالها نعرف الكثيرين. فالأب لا نعرفه إلا من خلال ما تذكره عنه (غالية) والأم "زينة" نعرفها من خلال رؤية "غالية" لها . فهي جميلة، وما تزال شابة، والعيون - لاسيما عينا درويش السيد - تلاحقها، وبخاصة بعد أن علمت الحارة بوفاة

الزوج في أمستردام. وهي في نظر (غالية) لا تحرص على استبعاد الشبهة، وإلا : كيف تسمح لنفسها باستقبال مالك المنزل وابنه في كل وقت، وفي ساعات متأخرة من الليل؟!!. ألا يعني ذلك أن (زينة) من وجهة نظر غالية لديها الاستعداد الكافي، والقابلية القوية، للانزلاق ؟. أما سند المجدلاوي فهو صاحب الدكان، الذي رغب في الزواج من (زينة) قبل أن تقترن بفهمي، ويسيل لعابه شهوة ورغبة كلما أبصر غالية تمر أمام الدكان. ويطلب منها قبلة كلما لوح لها برسالة قادمة من الأب. وفي النهاية، فإن كل ما في الرواية عن شخصيته (بخله.. وجشعه .. ودناءته واستسلامه لشهواته الجنسية.. واستعداده التام للخيانة). كل ذلك نعرفه من خلال الصورة التي ترسمها "غالية" له. فهو بتصويره لشخصية (غالية) صور لنا مجموعة الشخوص: سائق التاكسي.. "حسيب".. الشاب الخجول الذي انفتح له قلبها مع أول خفقة حب... "فتحية".. "ساره".. " أسرار".. كل هذه الشخصيات عرفناها - في الواقع - من خلال معرفة "غالية" لها. فإن رأتها خيرة كانت لنا كذلك. وإن رأتها شريرة، أو مخادعة، أو ماكرة، كانت لنا كما تراها. والسبب في هذا كله - بالطبع - أن (غالية) هي بطلة القصة، وهي الراوي في الوقت نفسه.

لا شك في أن مفيد نحلة بجعله الرواية على لسان (غالية) التي تقوم بدورين في وقت واحد هما: سرد الحكاية، وأداء دور الفاعل الحقيقي في الأحداث، قد منح القصة نوعا من الرؤية الداخلية. بمعنى أن (غالية) تسقط ما في نفسها من رؤى وإحساسات وأفكار على الشخوص والحوادث ، فنراها من خلال رؤيتها لها، وهذا بالطبع حدد زاوية النظر التي يطل منها المؤلف على الأحداث. فكأن (غالية) هي مؤلف ضمني، ومؤلف مشارك في الدراما العنيفة التي تشهدها. لذا يتجسد تسلسل الحدث من خلال النبض الذي يسيل في عروق (غالية) فهي إن كانت مسرورة اكتسى السرد طابعا إنشائياً شاعرياً، وإن كانت قلقة، مضطربة، حائرة، متوترة، تجسد ذلك من خلال السرد، والحوار الداخلي الذي تنداح مويجاته عبر حديثها الذاتي، وهواجس الأعماق التي تخرج ما هو داخلي في هيئة حوار خارجي. ومما لا شك فيه أن هذه اللعبة التي اتقنها مفيد في روايته هذه، أضفت على طابع الحكاية الواقعي صفة الشاعرية، وأشاعت في النص ألواناً متنوعة من السرد الحكائي.

فالقصة من ناحية زمنية، تبدأ بدخول (غالية) سجن النساء، وثمة تلتقط مسامعها بعض الحكايات التي تخفف إحساسها بصعوبة المأساة، إلا أن أحداثاً أخرى استعادها الكاتب الضمني، وهو يحدثنا عن تجربته، عن حياته، عن شخصيته، فهو يحدثنا عن المكان وعن الأب، وزواج الأم من "فهمي" وسفره والمراسلات القليلة التي تمت قبل أن يتوفى، ثم مقتل الأم، وانضمامها - أي الغالية - إلى أسرة سند المجدلاوي. وأخيراً سقوط (غالية) في فخ سائق التاكسي. كل هذه الأحداث تقع ضمن السرد الاستذكاري، فالراوية(غالية) تتذكر... ثم بعد ذلك يشرع الكاتب في سرد الوقائع، وكأنما يكتب مذكراته - مذكرات غالية - وهي تتوغل في البحث عن ابنها أولاً إلى أن تقع في السجن... وفي السجن يتحول السرد إلى (دراما) تنخرط فيها شخوص نسائية متعددة ويكون لبعضه أثره الإيجابي في شخصية (غالية) التي تخرج من السجن، وتنسلخ عن الماضي انسلاخاً تاماً. إن هذا السرد الآني الذي يلاحق أجزاء الحدث، ومتتالياته، واحداً بعد الآخر سرد بطيء، يمنح الكاتب مساحة من النص تجعله قادراً على التحليل، ورصد التفصيلات، والهواجس العميقة، والخفية.

وهذا الذي ذكر يوحي بأن مفيد نحلة تجاوز طريقته السابقة التي عرفناها في رواية (الرحيل) حيث الاعتماد على الزمن يرتكز على التعلق الخارجي بين الحدث والصيغة النحوية له، فالوقائع تتلاحق بشكل قوسي، من البدء حتى الانتهاء، في حين أن (غالية) سمحت للكاتب بتكسير حركة الزمن، وإدخال ما ليس بمنظور منه في عداد الزمن المنظور داخل مرحلة السرد الآني. وعدم تنوع الراوي أضفى على السرد طابع الوحدة، والترابط، فكل ما يصدر عن الكاتب محوره "غالية" فغالية هي التي تتحدث، وهي التي تصف، وهي التي تحلل، وهي التي تفعل أيضاً... توقف السرد أحياناً، وتدفع به للاتجاه قدماً في أحيان أخرى، وترابط المشاهد في الرواية ليس بالشيء الميسور المتاح لكل كاتب، وهنا لا بد من التنبيه على حقيقة مهمة، وهي أن مفيد نحلة خرج بهذه الحيلة الذكية من طابعه التقليدي الذي عرفناه في رواياته السابقة إلى طابع جديد مغاير.

صحيح أن رواية (غالية) ليست رواية كاملة من جميع الوجوه، فابتداء نستطيع أن نشير إلى اعتماد الكاتب على عامل المصادفة، وهو عامل قلّما يتيح للكاتب أن يبني

عمله الروائي بناءً متماسكاً محكم التركيب. فوفاة الأب في "أمستردام" بالسرعة التي عرفناها من خلال السرد حدث غير متوقع. ولا يفترض منّا أن نتوقعه، ولاسيما أن الكاتب أعطانا انطباعاً مغايراً من خلال الآمال المعقودة على سفره، وشيء آخر هو مقتل الأم "زينه". كذلك لا يوظف الكاتب الشخصيات المساعدة توظيفاً مناسباً. فقد نجح في توظيف شخصية "فتحية" مثلاً. وشخصية سند المجدلاوي، لكنه كان على الدوام يظهر شخصية حسيب ويخفيها دون قاعدة محددة، فأنت لا تسطيع أن تدعي حرية الكاتب في أن يوظف الشخصية المساندة متى أراد، وأن يخفيها متى شاء، وإلا كانت اللعبة الروائية لعبة غير خاضعة لأي قياس، وليس كل ما يحدث في الواقع ممكنا في الفن.. وهذا أساس من الأسس التي تقوم عليها الرواية، فكيف يتزوج سائق تاكسي من "غالية" بعقد شرعي ثم يختفي، ولا تستطيع أن تثبت صحة تلك الواقعة؟.

من الواضح أن الكاتب قد استفاد من قسم المحفوظات في إحدى المحاكم الشرعية، واطلع على أسرار حالة من الحالات الكثيرة التي تشكل قضية من قضايا السفاح والطلاق وما شابه ذلك. وأفاد منها في حبك هذه الحكاية على الرغم مما يتخللها من مشاهد سريالية، ربما كانت أغرب من الخيال.

والخلاصة أن رواية مفيد نحلة هذه تمثل نقلة في كتاباته الروائية، محورها الشخصية النسائية (غالية) والمحرك لأحداثها هو الراوي المشارك (غالية) وفيها يتم توظيف الزمن القصصي بطريقة جيدة يتجاوز فيها الكاتب أسلوبه السردي في "الرحيل" وفي غيرها من أعماله.

صدر للمؤلف:

١- الشعر المعاصر في الأردن (دراسة) ١٩٧٥
٢- في الأدب و النقد (دراسة) ١٩٨٠
٣- من يذكر البحر (قصص قصيرة) ١٩٨٢
٤- في القصة والرواية الفلسطينية (نقد) ١٩٨٤
٥- تداعيات ابن زريق البغدادي الأخيرة (شعر) ١٩٨٤
٦- مقالات ضد البنيوية (ترجمة) ١٩٨٦
٧- تجديد الشعر العربي (دراسة) ١٩٨٧
٨- الإنتفاضة الفلسطينية في الأدب العربي (١٩٩٠)
٩- أحاديث في الشعر الأردني والفلسطيني (١٩٩٠)
١٠- فصول في الأدب الأردني ونقده (١٩٩١)
١١- أوراق في اللغة والنقد الأدبي (١٩٩٢)
١٢-غبار وأقنعة للإيراني (تحقيق) ١٩٩٣
١٣- القصة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى (١٩٩٤)
١٤- الرواية في الأردن في ربع قرن (١٩٩٤)
١٥- فخري قعوار دراسة في فنه القصصي (١٩٩٦)
١٦-ثلاثون عاما من الإبداع (١٩٩٦)
١٧- الأسلوبية ونظرية النص . (١٩٩٧)
١٨- النص الأدبي تحليله وبناؤه (١٩٩٥)
١٩- تحولات النص (١٩٩٩)
٢٠- أديبان من الأردن حسني فريز وعيسى الناعوري (مشترك)
٢١- الحركة النقدية في الأردن (مشترك).
٢٢- أمين شنار الشاعر والأفق (١٩٩٧) .
٢٣- محمد القيسي الشاعر والنص (١٩٩٨).
٢٤- عودة السارد (إعداد، ،تقديم) (١٩٩٨).
٢٥- أفق التحوّلات في الرواية العربية (مشترك) ١٩٩٩.

First Edition 1999

P.O. Box 6140 Tel: 4607359 , 5697687, 5696588
Fax: 5696598
Amman - The Hashemite Kingdom of Jordan

PUBLICATION OF THE MINISTRYOF CULTURE

" TAHAULAT AL-NASS "

TRANSFORMATIONS OF THE TEXT

Research, and Essays on literary criticism

By

Dr. Ibrahim khalil

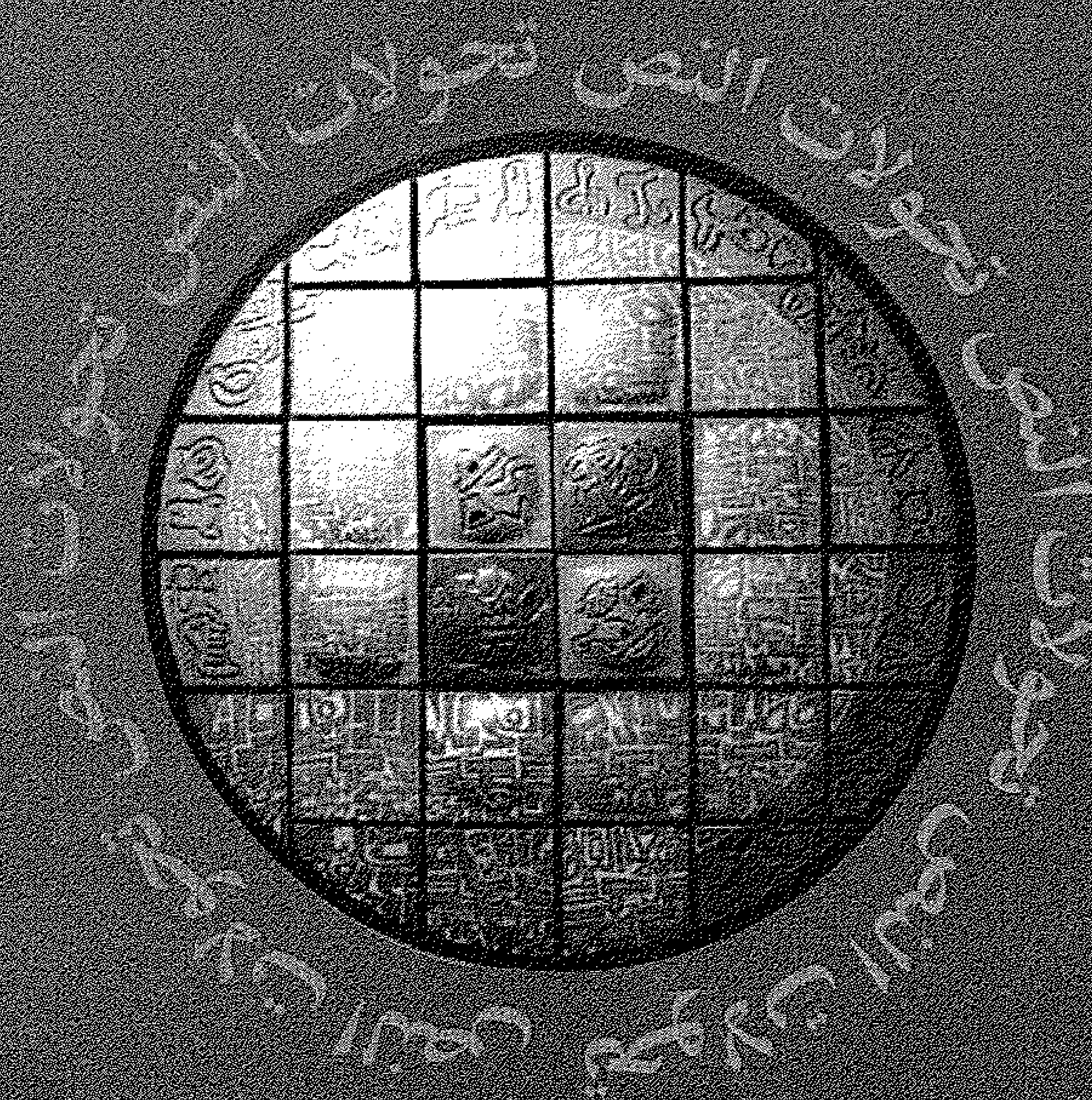
THE HASHEMITE KINGDOM OF JORDAN

AMMAN, 1999.

تحولات النص

بحوث ومقالات في النقد الأدبي

تأليف : الدكتور إبراهيم خليل





هاتف : ٥٦٩٦٢١٨ / ٥٦٩٦٥٨٨ - فاكس : ٥٦٩٦٥٩٨
ص.ب: ٦١٤٠ عمان / الأردن